











Fritz Kunz — Nr. 97 — Ges. f. christl. Kunst, München

S. CLARA

DIE CHRISTLICHE KUNST

FÜNFZEHNTER JAHRGANG 1918/1919



INHALT DES FÜNFZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLERISCHE WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

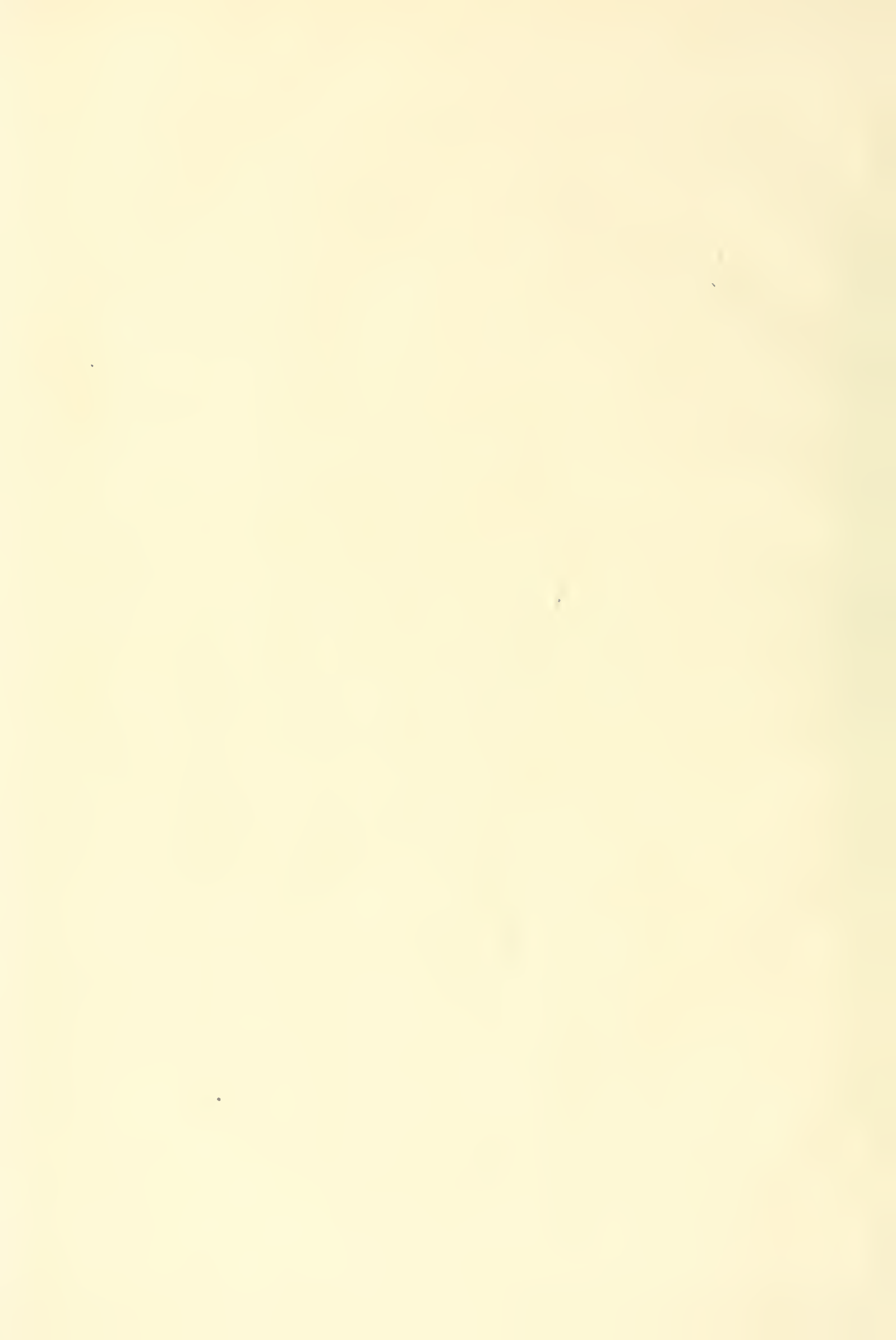
IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen:





FRITZ KUNZ — MALEREIEN DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL

Vgl. Abb. S. 2—20 und untenstehenden Text

DIE MALEREIEN DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL IM KANTON SCHWYZ VON FRITZ KUNZ

Von Dr. Paul Styger

(Zu den Abbildungen S. 1—20)

Fritz Kunz ist ein begehrter Kirchenmaler seines Heimatlandes geworden. In wenigen Jahren hat er über zehn größere Aufträge in Gotteshäusern der Schweiz zu einer Vollendung gebracht, die allgemein begeisterte Aufnahme und Bewunderung gefunden hat. Seine jüngste Schöpfung ist die Malerei in der Immakulatakirche des Instituts »Theresianum« zu Ingenbohl am Vierwaldstätter See. Alte und neue Verehrer des Meisters werden ebenso die Auftraggeberin, die ehrw. Mutter Generaloberin der Kreuzschwestern, beglückwünschen, wie sie nicht minder dem Künstler für sein wohlgelungenes Werk alle Anerkennung zollen.

Es handelt sich um ein Apsisgemälde mit der Krönung und Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis nebst fünf Rundbildern des Chorbogens aus dem Leben Mariä.

Die Komposition der ersteren Vorlage mochte wegen des Figurenreichtums — es sind deren 68 in Lebensgröße — erhebliche Schwierigkeiten bieten, denn der Zusammenhang forderte vor allem strenge Konzentration, während eine starr gebundene Anordnung wiederum dem Eindruck des kalten



FRITZ KUNZ VERHERRLICHUNG DER IMMAKULATA

Apsisgemälde zu Ingenbohl.

Schemas kaum entgangen wäre. Der Künstler hat nun mit scheinbarer Leichtigkeit eine derart geschickte Gruppierung getroffen, daß der Hauptgedanke ungestört nicht nur im Gesamtanblick, sondern in jedem wesentlichen Glied vorherrscht, und eine maßvolle Abwechslung, sei es durch Ausdruck oder Stellung der Figuren, doch den einzelnen Beständen reichlich eigenes Leben verleiht.



FRITZ KUNZ — VOM APSISGEMÄLDE ZU INGENBOHL

Vgl. Abb. S. 1 und 2. — Text S. 8



FRITZ KUNZ, ENGELCHÖRE VOM APSISGEMÄLDE DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL
Text S. 9



FRITZ KUNZ, ENGELCHÖRE VOM APSISGEMÄLDE DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL
Vgl. Abb. S. 4



FRITZ KUNZ, GRUPPE VOM APSISGEMÄLDE DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL

Text S. 10



FRITZ KUNZ, GRUPPE VOM APSISGEMÄLDE DER INSTITUTSKIRCHE ZU INGENBOHL

Text S. 10



FRITZ KUNZ VOM APSISGEMÄLDE ZU INGENBOHL

Im Anschluß an die auf S. 6 abgebildete Gruppe zu denken. — Text S. 12

Im Zentrum der Apsisconcha thront die Dreifaltigkeit in der großen Strahlensonne (Abb. S. 1—3). Sehr sinnreich sind im Pluviale von Gottvater Bilder aus der Schöpfungsgeschichte und in jenem von Gottsohn Szenen aus der Leidensgeschichte eingezeichnet. Vor der Mandorla, leicht unterhalb, steht auf der Erdkugel Maria, die unbefleckt Empfangene. Ursprünglich hatte der Künstler die Absicht, das Aufsetzen der Krone zu markieren; immerhin ist die jetzige Auffassung zweifellos vorzuziehen. Besonders geschickt ist der



FRITZ KUNZ — VOM APSISGEMÄLDE ZU INGENBOHL

Im Anschluß an die auf S. 7 abgebildete Gruppe zu denken. — Text S. 12

schwere Mantel der Immakulata entworfen, indem die bauschigen Falten einem störenden Schnitt mit der Mandorla und gleichzeitig den auffallenden Dreieckslinien entgehen.

Seitwärts und oberhalb der Mandorla heben sich die lichten Engelchöre vom besternten Himmelsgewölbe ab (Abb. S. 4 u. 5). In feingefühlter Komposition ist dem Künstler die Gruppierung der Sänger und Harfenspieler gelungen. Innere Gebundenheit mit gefälligem Wechsel der Linien wirken hier überaus stimmungsvoll.



FRITZ KUNZ HL. HELENA UND HL. ADELHEID

Aus der auf S. 6 abgebildeten Gruppe

Die Heiligen und Seligen, die an der Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis teilnehmen, sind im verzückten Schauen auf blumenbesätem Rasen des Paradiesesgartens dargestellt. Sie teilen sich beidseitig, durch Apsisfenster getrennt, in je zwei Gruppen (Abb. S. 6—9). Wie glücklich die Komposition trotz der technischen Schwierigkeit der Raumbenützung gelungen ist, beweist der unmittelbare, innere Zusammenhang und die rhythmische Bewegung der Gestalten. Es ist vor allem das Ruhige, Beschauliche, das in diesen Gruppen eine unwillkürliche Andachtsstimmung erweckt. Diese tiefedle Haltung und der innige Blick der Heiligen sagen mehr, als jede Zugabe von Gesten. Schlicht und bescheiden sind die Mittel der Darstellung, markig und anregend die Wirkung.



FRITZ KUNZ — HL. REGINLINDE UND HL. HILDEGARD

Aus der auf S. 8 abgebildeten Gruppe

Von den hl. Männern, die das Geheimnis schauen, kniet rechts an vorderster Stelle Papst Pius IX. Ihm folgt der hl. Joseph und der Märtyrerknabe Pankratius im Taufkleid und mit einem Körbchen voll Rosen. Der Apostel Petrus und der Erzmärtyrer Stephanus mit den Palmzweigen bilden den Mittelpunkt dieser Gruppe. Im Vordergrund knien die hl. Franziskus und Antonius. Der Bischof mit dem Pallium ist der hl. Franz von Sales, neben dem noch Aloysius von Gonzaga als Page und der Kardinal Karl Borromäus stehen.

Der linksseitigen Gruppe der hl. Frauen geht als Gegenstück zu Pius IX. der Evangelist Johannes, gleichfalls in kniender Haltung voraus. In dieser Figur hat sich der Künstler mit Rücksicht auf die Symmetrie entschlossen, dem Apostel die romanische Kasel



FRITZ KUNZ HL. HEDWIG

Aus der auf S. 8 abgebildeten Gruppe

und das griechische schmale Omophorion zu geben. Dem Jünger folgen die hl. Mutter Anna, dann Cäcilia und Dorothea mit den Palmen und Agnes mit dem Lämmlein; kniend die hl. Königin Elisabeth und Klara, die hl. Ordensfrau; dann Magdalena, die Büßerin, Adelheid, Kaiser Ottos I. hl. Gemahlin und die Kaiserin Helena mit dem Gemmenkreuz.

Es folgen noch zwei Gruppen von Figuren im Raume vor den Apsisfenstern (Abb. S. 8 u. 9): rechts steht König Ludwig der Heilige von Frankreich, das Kissen mit der Dornenkrone Christi tragend. Im Vordergrunde kniet der hl. Bernhard im Ordensgewand der Trappisten, der faltenreichen Kukulla. Im Hintergrunde stehen zwei Schweizerheilige: St. Meinrad von Einsiedeln und der selige Nikolaus



FRITZ KUNZ HL. PANKRATIUS

Aus der auf S. 7 abgebildeten Gruppe

von der Flüe, und als Abschluß der heilige Ritter Georg im Stahlkleid mit Schild und Lanzenfähnlein.

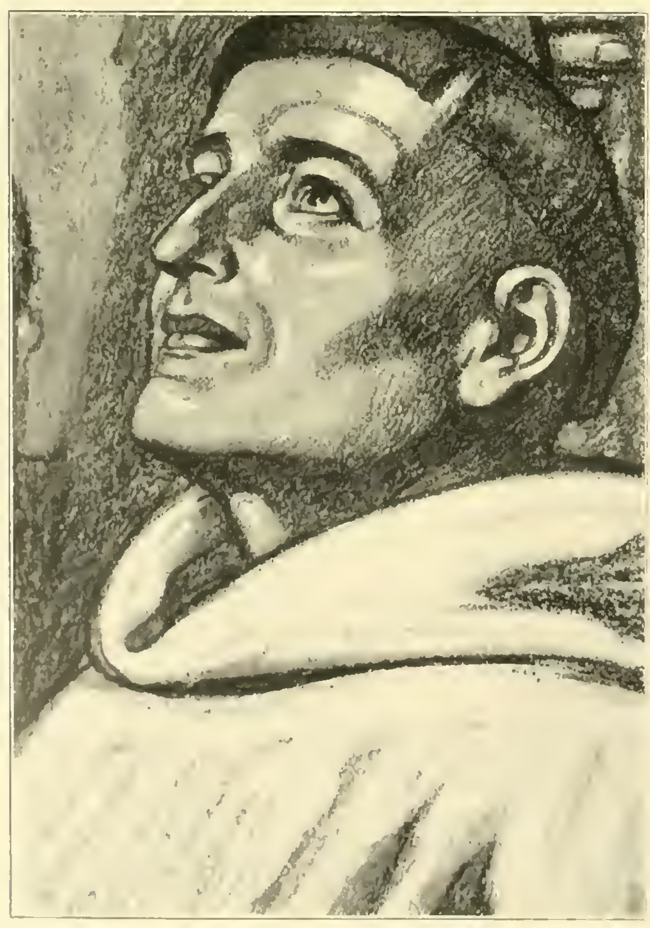
Im Vordergrund der linksseitigen zweiten Gruppe ist die hl. Katharina von Siena, in der das Leiden und die Verzückung in ergreifender Sprache zum Ausdruck kommt. Zwei Ordensfrauen stehen in Betrachtung versunken im Hintergrund: Hildegard mit dem Buche ihrer Offenbarungen und dem Äbtissinnenstab neben der gottgeweihten Schwester Betha von Reute. Die zwei weiteren Frauen sind Fürstinnen. Die erste mit gefalteten Händen und den Schuhen am Arm, so wie sie die Kirche zu besuchen pflegte, ist die hl. Hedwig aus dem Geschlechte der Grafen von Andechs, die Gemahlin des Herzogs Heinrich von Polen und Schlesien. Die

Schlußfigur ist Herzogin Reginlinde, die Mutter des heiligen Adelrich. Als Wohltäterin des Klosters Maria Einsiedeln trägt sie ein Modell der dortigen Gnadenkapelle.

Die fünf Rundbilder des Chorbogens (Abb. S. 15—19) bilden einen kleinen Zyklus aus dem Leben der Mutter Gottes, die verständlich und sinnreich auf das Apsisgemälde der Krönung im Himmel vorbereiten. Dargestellt sind: Aufnahme im Tempel, Verkündigung, Weihnacht, Kreuzabnahme und Tod Mariä. Was diesen kleinen Zyklus besonders wertvoll macht, ist die Originalität der Komposition.

Über Fritz Kunz und seine Art hat sich die Kritik immer in der Anerkennung seiner ausgeprägten Persönlichkeit geeint. Seine Werke kennen nur ureigenen Stil. Mit meisterhafter Formsicherheit schafft er kräftige Massen von Licht und Schatten. Sein Pinsel trifft in großflächiger Führung und mit gemessenen Sätzen das Wesentliche. Wie ein Dichter versteht er zu stilisieren, und das bringt mit sich, daß der Zuschauer über das Naturalistische hinweg mit ganzer Seele die Idee erfaßt. Darum vergißt er aber die Natur, wenn er sie auch noch so ökonomisch verwendet, niemals, und gerade in der Ingenbohler Institutskirche, die ja für Kinder bestimmt ist, hat er sich vortrefflich mit den Verhältnissen abgefunden, indem er, mehr als sonst, die strenge Stilisierung etwas zurückgedrängt hat. Wie festlich prangend und doch so ruhig vornehm wirken die Blumengewinde, vorab die blühenden Magnolien! Auch in den Figuren und in der Gewandung hat er diesmal für mehr Bewegung gesorgt. Aber trotzdem wirkt das Ganze ruhig, denn mit Bedacht sind starke Konturen vermieden, wo sie nur die Gebilde auseinanderreißen würden. Mit ebensolcher Meisterschaft beherrscht der Maler die Farbengebung. Das große Apsisgemälde besitzt — wie man sagt — Atmosphäre. Lichtdurchflutete Frühlingsstimmung ist über den Paradiesesgarten ausgegossen. Im oberen Teil ist ausschließlich Gelbweiß auf Blau, das eine zarte ätherische Stimmung auslöst, während unten der Dreiklang mit abwechselnd hellen und dunklen Gruppen eine wohltuende Wirkung ausübt.

So hat Fritz Kunz in seiner Heimat eine neue vortreffliche Probe seines Könnens abgelegt, die bleibende Anerkennung finden wird.



FRITZ KUNZ HL. BERNHARD
Aus der auf S. 9 abgebildeten Gruppe

CHRISTIAN PLATTNER

(Vgl. Abb. S. 20—35)

Schon wiederholt hat unsere Zeitschrift Werke dieses Künstlers veröffentlicht. Daß wir diesmal etwas ausführlicher von ihm sprechen, geschieht darum, weil die Öffentlichkeit von ihm nur wenig weiß, seiner Bedeutung nicht hinlänglich bewußt ist.

Christian Plattner wurde am 2. März 1869 zu Imst im oberen Inntale geboren. Sein Vater, ein Bäckermeister, gedachte ihn zu seinem Nachfolger zu erziehen, doch kam die künstlerische Begabung des Knaben bald mit solcher Kraft zum Ausdrucke, daß die Eltern nachgaben und nur die Bedingung stellten, daß die Kunst ihres Sohnes ausschließlich dem Dienste der Religion geweiht bleibe. So wurde der Sechzehnjährige vier Jahre lang in Imst Schüler des dortigen akademischen Bildhauers Johann Grissemann, kam dann auf die k. k. Staats-



FRITZ KUNZ AUFNAHME MARIENS ALS TEMPELJUNGFRAU

Vgl. Abb. S. 1. — Text S. 14

gewerbeschule zu Innsbruck und 1890 nach München, wo er bei dem Bildhauer Hoff und an der Elsnerschen Kunstanstalt lernte. Nach einer durch den Militärdienst verursachten, bis 1892 dauernden Unterbrechung und einem längeren Aufenthalte daheim, gelang es Plattner 1894 seine Studien in Wien fortzusetzen. Er besuchte dort die k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren und erledigte von 1894—95 das Pensum dreier Semester in einem Jahre. Ein weiteres Jahr war dem praktischen Modellierungsunterrichte bei dem akad. Bildhauer Theodor Charlemont in Wien gewidmet. Gleichzeitig hörte Plattner an der k. k. Akademie der bildenden Künste als außerordentlicher Schüler Vorträge, bestand 1896 seine Prüfungen darüber mit bestem Erfolge und unterzog sich im Herbste 1896 der Aufnahmeprüfung an der allgemeinen Bildhauerschule der Akademie. Vier Jahre lang blieb er daselbst Schüler des Professors Edmund Ritter von Hellmer. Die Mittel zum Studium wurden ihm durch Unterstützung



FRITZ KUNZ MARIA VERKÜNDIGUNG

Vgl. Abb. 1. — Text S 14

seitens des Tiroler Klubs zu Wien und seit 1900 durch Gewährung eines Tiroler Landes-Künstler-Stipendiums zuteil. Alsdann trat Plattner in die Spezialschule für höhere Bildhauerei ein, war ein Jahr lang Schüler bei Kaspar Ritter von Zumbusch, darauf weitere vier Jahre wieder bei Hellmer, der die Zumbusch-Schule übernommen hatte. Mit größten Anerkennungen belohnt, kam der Künstler endlich wieder nach Tirol zurück. Seitdem lebt und wirkt er als freier Bildhauer in Innsbruck. Nur einmal ist sein dortiger Aufenthalt unterbrochen worden. Das geschah durch eine viermonatliche Reise (Dezember 1909 bis April 1910) nach Italien; sie war ihm durch ein Stipendium des k. k. Obersthofmeisteramtes und durch Unterstützung seitens des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht ermöglicht.

Fest in sich geschlossen, von einerlei Geist, Willen und Auffassung getragen im kleinen wie im großen, im Profanen wie im Religiösen ist Christian Plattners Schaffen. Verständnislos und vergeblich wäre es darum,



FRITZ KUNZ GEBURT CHRISTI

Vgl. Abb. S. 1. — Text S. 14

seine Werke in Gruppen gliedern zu wollen. Betrachten wir sie lieber nach der Reihenfolge ihres Entstehens. Nur so wird es klar, was er will, was er erreicht und — nicht erreicht, wofern man auf den äußeren Erfolg Wert legen mag. Bei Plattner wäre dies das Verkehrteste, was man tun könnte. Er bleibt doch, auch beim Mißerfolg ein großer Künstler, der größten einer, die unserer Zeit und dem deutschen Volke geschenkt sind. Für ihn ist Enttäuschung natürlich nicht gleichgültig, weder vom materiellen noch vom künstlerisch idealen Standpunkte. Er leidet darunter und die deutsche Kunst mit ihm.

Das früheste bedeutende Werk Plattners ist die Gipsstatue des »Seilwerfers« (Abb. S. 21). Die Arbeit entstand 1899 und zeigt den damaligen Schüler, der noch lange Lehrjahre vor sich hatte, bereits als einen Meister, mit dem es viele, die sich für einen solchen halten, nicht aufnehmen können. Plattner erhielt dafür den ersten (»Moritz Frhr. von Königswarter«) Preis, und das Innsbrucker Museum Ferdinandeum kaufte die Statue an. Prachtvoll



FRITZ KUNZ VESPERBILD

Vgl. Abb. 1. — Text S. 14

lebenswahr ist die Haltung und Bewegung des Mannes, der sich müht, mit Anstrengung aller Kraft das zusammengerollte Seil einem Schiffe zuzuwerfen, das sich in Seenot befindet. Unten brandet die Woge. Der linke Fuß steigt am steilen Ufer abwärts, der rechte bohrt sich mit krampfhaft zusammengezogenen Zehen in den höher liegenden Boden. So erhalten die Beine verschiedenartige Stellung. Auf dem rechten lastet die Wucht des Oberkörpers, der sich zurückneigt und gleichzeitig dreht, um dem Wurfe Kraft zu verleihen. Die rückläufige Linie der Arme hilft dazu, den Oberteil der Figur in wirkungsvollen Gegensatz zu dem unteren zu bringen. Die Richtung des letzteren wird wieder aufgenommen durch den energisch entgegengesetzt, zum Ziele gewandten Kopf, dessen im Winde flatternde Haare wiederum die Linie der Arme aufnehmen. Beachtung erheischt auch der Blick des Mannes. Treffliche Charakterisierung der Augen gehört überhaupt zu den vorzüglichsten Merkmalen der Plattnerschen Kunst. Der »Seilwerfer«



FRITZ KUNZ TOD MARIENS

Vgl. Abb. S. 1. — Text S. 14

ist zugleich ein ausgezeichneter Beweis seiner Beherrschung des männlichen Aktes.

Im Jahre 1900 fertigte der Künstler eine bronzene Kindergruppe, der er den Namen »Widerspenstig« gab. Sie hat damals in der Ausstellung des Wiener Hagenbundes berechtigte Aufmerksamkeit erregt. Dargestellt ist ein kleines Mädchen, das den schwierigen Auftrag zu erfüllen strebt, das strampelnde Brüderchen umherzutragen. Auch bei diesen beiden Figuren ist die verschiedenartige Bewegung, in der Haltung des Mädchens das Tragen der unruhigen Last vorzüglich charakterisiert. Die kleine Gruppe ist von einem entzückenden Humor belebt, der sonst in Plattners Arbeiten nur selten sich fühlbar macht. Auch daß er sich mit genreartigen Gegenständen beschäftigte, blieb auf jene Gruppe und wenige andere kleine Werke beschränkt.

1901, im ersten Jahre an der Spezialschule, noch unter Zumbusch, modellierte der Künstler eine lebensgroße Gruppe »Erste Liebe«. Das schöne, edel empfundene Werk mußte



FRITZ KUNZ VORBILDER DER UNBEFLECKTEN EMPFÄNGNIS
Vier Fenstereinsätze in der Institutskirche zu Ingenbohl

aus Mangel an Mitteln leider unvollendet bleiben; praktische Arbeit für den Erwerb des Lebensunterhaltes nahm die notwendige Zeit in Anspruch.

Im folgenden Jahre, 1902, begann die Beschäftigung mit den Entwürfen zu einem Grabdenkmale mit der Darstellung der Beweinung Christi. Die Versuche wurden auch in den nächsten Jahren fortgesetzt. Wir werden sie im Zusammenhange mit der 1905/6 entstandenen endgültigen Ausführung betrachten. 1902 war es auch, als Plattner eine



CHRISTIAN PLATTNER SEILWERFER (RETTER)

Im Museum zu Innsbruck; entstanden 1899. — Text S. 17

Bronzetafel schuf, welche die Flucht Lots mit den Seinigen aus dem brennenden Sodom darstellt. In kühner Zeichnung entworfen, wachsen die Figuren des Mannes und seiner Töchter halb erhaben aus dem Grunde heraus. Man sieht sie in fast frontaler Aufstellung einen Berg erklimmen. Im Hintergrunde erblickt man Lots Weib in flachem Relief. Sie ist im Profil gezeichnet, wie sie sich schon erstarrend nach der Stadt umschaut. Letztere ist mit einfachsten Mitteln, ganz großzügig, mit reichlicher Andeutung der Flammen fast ganz flach nur angedeutet, und doch genügt dieses Wenige vollkommen, um die Sachlage deutlich zu machen. Dem Werke ist eine impressionistische Art eigen, die, wie auch der Seilwerfer an Meunier oder Rodin erinnert, ohne doch auch nur entfernt eine Abhängigkeit, eine Anlehnung an fremden Geist zu verraten. In demselben Jahre entstand außer einigen bronzenen Statuetten der Entwurf einer überlebensgroßen



CHRISTIAN PLATTNER PIETÀ
Entwurf von 1904 zum Denkmal für die Priestergrabstätte in Imst (Tirol). — Text unten

der Haltung, in der Empfindung, in dem Trotze dieser Gestalten die Seele des tirolischen Volkes wieder, die noch heute dieselbe ist wie vor jenen hundert Jahren, voll der gleichen Begeisterung, Kühnheit und Opferwilligkeit, gleich befähigt zu Taten, deren Erinnerung nie vergehen wird. Die jetzige Kriegszeit hat diesem Werke zur Aufstellung verholfen, und so mag man es als ein Ruhmeszeichen alter und neuer tirolischer Vaterlandsliebe anschauen. Mit seiner Auffassung, seiner Darstellung, seinem prachtvollen Realismus, seiner Einfachheit und Herbigkeit, seiner dramatischen Kraft, seiner erschütternden Sprache ist es ein Denkmal aus dem Volke und für das Volk, eine Ehrung des Volkes, weltenfern von der Legion jener Monumente, die zur Verherrlichung von Rang und Stand ausgestellt worden sind. Plattner hat sich auch hier wieder als einen Charakterschilderer ersten Ranges erwiesen, gleichzeitig als Meister der Komposition mit

Gruppe »Adam und Eva«. Sie ist leider unvollendet geblieben, da zu jener Zeit den Künstler eine Augenkrankheit befiel.

Das Jahr 1903/4 sah die Entstehung des ersten Plattnerschen Monumentalwerkes, das öffentlich aufgestellt worden ist (Abb. S. 25). Es ist die prachtvolle lebensgroße Bronzegruppe »Anno Neun«, eine der schönsten künstlerischen Verherrlichungen des großen Tiroler Aufstandes. Das Werk wurde auf der Ausstellung im Münchener Glaspalaste 1909 mit der goldenen Medaille 2. Klasse ausgezeichnet. Im Jahre 1913 kaufte die Stadt Innsbruck die Gruppe an und gab ihr im Herbst 1915 ihren Platz vor der »Ottoburg« (an der Innbrücke). Die große Masse des Hauses beeinflußt den Maßstab des Werkes nicht eben günstig, aber seine innere Größe überwindet dies und läßt seine Erhabenheit, die Glut der in ihm lebenden Leidenschaft doch mit voller Kraft auf den Beschauer wirken. Die Seele des Künstlers spiegelt in

der festen Geschlossenheit der Masse und Linie dieses Werkes, dessen beide Figuren vom gleichen Gedanken erfüllt, gleichen Willen durchglüht, zur gleichen Tat vereinigt sind.

Im Jahre 1905/6 kam es zur endgültigen Gestaltung der schon zuvor erwähnten Pietà (Abb. nach S. 24). In Marmor ausgeführt dient sie der Priesterarkade des Friedhofes von Imst zu herrlicher Zierde. Die Vorentwürfe gingen darauf aus, das Relief in einer spitzbogigen Nische anzuordnen. Verschiedenartig versuchte Plattner die Lösung. Einmal läßt er den Leichnam Christi im Schoße Marias ruhen; ihr linker Fuß steht auf einer Stufe, wodurch der Oberkörper des Heilandes in die Höhe gehoben wird, während die Unterschenkel herabhängen (Abb. S. 23). Johannes, der bei allen Entwürfen zu Häupten des Herrn sich befindet, steht aufrecht. Bei einem anderen Entwurfe (Abb. oben) kauert er am Boden und unterstützt den Oberkörper, während der Unterkörper Christi schlaff auf der

Erde ausgestreckt ist; Maria kniet hinter dem Sohne; ihr Haupt bildet die Spitze der Komposition, welche die Nischenfläche etwas zu stark anfüllt. Sehr schön ist der vierte Entwurf, bei dem der Körper Christi eine ähnliche Haltung hat, wie in dem eben erwähnten, aber Johannes viel besser zur Geltung kommt (Abb. S. 24). Die endgültige Gestalt des Denkmals sieht von dem Spitzbogen ganz ab und gibt statt seiner eine viereckige Fläche (Abb. nach S. 24). Ihr rechter Oberteil ist leer, die dort am Kreuzesstamme lehnende, in zartem Relief gegebene Leiter scheint keine hinlängliche Ausfüllung herzugeben, und doch ist es unmöglich, sich in jene Stelle etwas hineinzudenken, ohne daß die Ruhe und Klarheit des Werkes dadurch gestört, die Bildfläche überfüllt würde. In der Komposition halten sich die horizontalen und vertikalen Linien das Gleichgewicht. Symmetrie der Anordnung ist vermieden, und doch ist die Verteilung voll Wohlklang. Mit feiner Berechnung ist der Christuskörper so gelegt, daß seine untere Partie sich den Blicken mehr entzieht und die obere mit dem herrlichen Akt und dem schönen Kopfe, bei dessen Haar die Weichheit und Fülle vorzüglich zum Ausdrucke gebracht ist, um so stärker hervortritt. Die Gestalt und Haltung der in weite Gewänder gehüllten trauernden Mutter, ist von einer Schönheit, die geradezu klassisch genannt werden darf, insbesondere auch die Behandlung der Falten und Flächen bewundernswert. Den Gegensatz zu ihrer sanften Bewegung bildet die Ruhe der Johannesfigur; ein individueller Zug des Antlitzes gibt diesem Leben und Interesse. Den Hintergrund für die Horizontale des Christuskörpers bildet die Senkrechte des Kreuzesstammes mit dem schwer daran herniederhängenden Tuche. Mit großer Kunst ist dadurch die harte Linie des Kreuzes verdeckt worden. Das Ganze ist ein Werk, das man zu den edelsten und ergreifendsten der neueren christlichen Bildnerei zu zählen hat. — Im gleichen Jahre entstand auch eins der Plattnerschen Porträtwerke, die ausgezeichnet charakteristische Gipsbüste des tirolischen Dichters Fr. Kranewitter (Abb. S. 31).



CHRISTIAN PLATTNER PIETÀ
II. Entwurf zum Denkmal für die Priestergrabstätte in Imst (Tirol). — Text S. 22

Im Jahre 1907 wurde ein großer Wettbewerb für ein Denkmal zur bevorstehenden Tiroler Jahrhundertfeier des Jahres 1809 eröffnet. Christian Plattner beteiligte sich daran mit dem Entwurfe eines Speckbacher-Monumentes. Er erhielt den zweiten Preis, wurde dann mit den Trägern des 1. und 3. Preises in eine engere Konkurrenz gestellt und errang nunmehr 1908 den ersten Preis und damit den Auftrag zur Aufführung des Werkes. Es ist nichts daraus geworden, die Finanzierung des Denkmals kam nicht zustande! Noch



CHRISTIAN PLATTNER PIETÀ
IV. Entwurf zum Denkmal für die Priestergrabstätte in Imst (Tirol) — Text S. 23

renden Art schafft Leben und Reichtum der Eindrücke, während doch bei aller stürmischer Leidenschaft Ruhe und völlige Einheitlichkeit das Ganze beherrscht und ihm den Charakter hoher Monumentalität sichert (Abb. S. 27—29).

Neben der Arbeit an dem Hilfsmodell entstanden 1911 zwei Bildnisse, davon das eine jenes des kaiserl. Rates Dr. Waldner. Sie zeugen gleich allen Bildnissen Plattners von seiner tief ins Innere blickenden Porträtkunst (Abb. S. 31—35).

Gleichzeitig mit den Arbeiten am Speckbacher-Monument gingen 1908—09 die an einer Schöpfung, die ebenfalls eins der herrlichsten Volksehrenmäler geworden ist. Es war das tirolisch-bayerische Kriegerdenkmal in Wörgl mit der überlebensgroßen Gestalt eines alten Bauern, der für die armen Seelen der Gefallenen und für den künftigen Sieg betet. Das in seinem schlichten Realismus tief ergreifende Werk war 1910 im Münchener Glaspalast und 1911 in Rom ausgestellt und erwarb verdiente Bewunderung (Abb. VII. Jgg., S. 3).

Im Jahre 1913—14 entstanden mehrere Skizzen und Entwürfe für Grabdenkmale. Eins — ein bronzenes Hochrelief — wurde im Auftrage der Familie Wildling-Dobin ausgeführt und ist auf dem städtischen Friedhofe zu Innsbruck aufgestellt worden. In mehr als Lebensgröße zeigt das Relief den am Ölberge betenden Heiland (Abb. S. 30). Auch bei diesem, von tiefstem christlichem Empfinden erfüllten Werke ist es bewundernswürdig, wie so zu sagen die ganze Figur Gefühl geworden ist, das sich trotz des Fehlens alles üblichen Beiwerkes dem Beschauer unwiderstehlich mitteilt. Von größter Schönheit ist die Linienführung. Der architektonische Aufbau gibt dem Ganzen Ruhe und Großartigkeit. Wir zeigen die Entwurfzeichnung mit den Varianten der Laternen.

1914—15 hat der Künstler dann noch zwei Porträtbüsten geschaffen, davon eine die des k. k. Landgerichtspräsidenten von Larcher. Seitdem hat Christian Plattners Kunst geruht, weil Aufträge ausgeblieben sind, die ihn hätten

1910—12 mühte sich der Künstler mit dem Hilfsmodell für die Hauptfigur. Es wurde drei Meter, d. h. halb so hoch als die Ausführung werden sollte. Nachdem die notwendigen Gelder nicht zur Genüge flüssig gemacht wurden, mußte schließlich die Arbeit halbfertig aufgegeben werden. Plattner hatte auf dieses Denkmal seine schönsten Lebenshoffnungen gesetzt. Den Mißerfolg kann er nicht verwinden. Aufs lebhafteste nur muß man es mit ihm beklagen, wenn das hochbedeutende Denkmal für immer unausgeführt bleiben sollte. Freiheit und Kühnheit der Auffassung und Durchführung vereinigt sich mit Strenge des Aufbaus, mit großer, einfacher Linie. Die Charakterisierung der Figuren, der Gegensatz der prachtvollen, von Kraft und Temperament strotzenden Figur Speckbachers zu den beiden seitlichen impressionistischen Gruppen mit ihrer typisie-



CHRISTIAN PLATTNER (INNSBRUCK) PIETÀ

Priestergrabmal in Imst (Tirol)





CHRISTIAN PLATTNER ANNO NEUN

Auf der X. Internat. Ausstellung 1909 in München mit der II. goldenen Medaille ausgezeichnet. — Text S. 22

befriedigen können. Denn das hält er, der sich jede Arbeit zu einer schwer erfüllten Pflicht höchster Gewissenhaftigkeit macht, für des wahren Künstlers Beruf, nur das Beste zu geben, was er aus innerster Seele schöpfen kann. Nicht das Gleichgültige, nicht das Geschäft darf ihm Fesseln anlegen. »Die feinsten Empfindungen ästhetischer Ausdrucksform im Rhythmus einer erhabenen Erscheinung, eines großen Menschengeistes, das Göttliche, für den dauernden Wirkungswert zu finden, das ist die Aufgabe des ehrlichen Künstlers, und bestätigt in ihrer Erfüllung seine Dauer für ewige Zeiten.« So hat er selbst es ausgesprochen und mit unbeugsamer Entschiedenheit und Entschlossenheit hält er daran fest. Doering

DIE ERZIEHUNG ZUR BAUKUNST

Von J. Huber-Feldkirch

Daß es um die Leistungen der Baukunst in unserer Zeit nicht so gut bestellt ist, als es wünschenswert wäre, wird ziemlich allgemein anerkannt. Wohl finden sich allerorts rühmliche Ausnahmen. Aber diese sind bei weitem nicht zahlreich genug, um der Gesamtleistung der Gegenwart den Stempel des Genies aufdrücken zu können.

Unsere Baukunst hat sich vor allem nicht fähig erwiesen, die mannigfachen, besonders seit dem Jahre 1870 auf sie eindringenden Aufgaben in ästhetisch befriedigender Weise zu lösen. Die Neuanlagen unserer Städte, große Komplexe, in denen sich banale Einzelbauten zu uninteressanten Straßenzügen zusammenfügen, und diese wieder reizlose Stadtviertel bilden, legen davon Zeugnis ab. Die Schönheit unseres Vaterlandes, der Reiz unserer Städte haben wesentliche Einbußen erlitten.

Es wäre ein Unrecht am Stande der Architekten, wollte man ihn ohne Einschränkung für diese Fehlschläge verantwortlich machen. Eine nähere Erforschung der Umstände ergibt, daß er weniger der Erreger, als das Opfer bestehender Mißstände ist. Die Ursache aber bildet der Hauptsache nach eine in den grundlegenden Voraussetzungen von Irrtum befangene Erziehung.

Eine solche muß es genannt werden, wenn sie, statt zu fördern, zwischen dem Lernenden und seinen Idealen Hindernisse auftürmt, die zu nehmen nur den wenigsten glücken mag.

Vor Zeiten wurden die Architekten zu Künstlern herangebildet. Ihre heutige Erziehung macht sie zu Technikern. Vielleicht auch zu Gelehrten. Zu Künstlern aber keinesfalls.

Für einen künstlerisch veranlagten Menschen, der sich den staatlichen Einrichtungen zu seiner Heranbildung als Architekt anvertraut, gestaltet sich dieser schon von den ersten Anfängen an zum Leidenswege. Ehe er zu seinem Berufsstudium zugelassen wird, muß er die begeisterungs- und aufnahmefähigste Jugendzeit opfern, um dem Phantom einer sogenannten Allgemeinbildung nachzujagen. Durch das kaudinische Joch der Maturitätsprüfung soll sein Weg zur freien Kunst führen.



CHRISTIAN PLATTNER — IN FEINDESNÄHE. 1809

Skizze von 1903 zur lebensgroß ausgeführten, auf S. 25 abgebildeten Gruppe

Man kann den wissenschaftlichen Ballast, mit dem er beladen wird, nur bedingt als Bildung bezeichnen. Ein Studium, das dem Künstler die zur Vorbereitung für seinen Beruf bitter notwendige Zeit entwendet, verdient diesen Namen nicht.

Für den Künstler ist Gelehrsamkeit Privatsache. Die Gesellschaft, d. i. der Staat, hat lediglich Interesse an seinen Leistungen. Wird aber die Möglichkeit, an



CHRISTIAN PLATTNER — II. ENTWURF ZU EINEM SPECKBACHER-DENKMAL

Vergl. Abb. S. 28 und 29. — Text S. 23



CHRISTIAN PLATTNER VOM SPECKBACHER-DENKMAL

II. Entwurf. — Vergl. Abb. S. 27

es modelt ihn zum Techniker. Das will heißen, der Studierende wird mit so gediegener Gründlichkeit in die technischen und mathematischen Möglichkeiten versenkt, daß er zum Schluß der Meinung wird, in der Technik sei das Wesen der Architektur überhaupt enthalten. Die Forderungen der Ästhetik werden in seinen Augen zu Zieraten, die man anbringen oder weglassen kann. Er hält seine Aufgabe für gelöst, wenn er in der Lage ist, Gebäude aufzurichten, die nicht einfallen. Wenn er sich noch zum Schlusse die Zierformen eines historischen Baustiles angeeignet, glaubt er sich allen Eventualitäten gewachsen.

So entsteht der Techniker-Architekt. Die Kunst kommt bei dieser Erziehung zu kurz.

Vom Standpunkt des Polytechnikums aus ist diese Auffassung logisch. Es gibt, was es hat. Der Fehler, der gemacht wird, besteht darin, daß man diesem die Erziehung des Architekten anvertraut an Stelle der Kunstakademie.

solche zu gelangen, eingeschränkt, so ist der Mißstand gegeben.

Wie sehr dieses der Fall, zeigt sich, wenn der zukünftige Architekt an die Pforten der Hochschule klopft, nahezu zwanzigjährig, und in seinem Berufe noch ein vollendeter Ignorant.

Er hat Kenntnisse in Griechisch und Latein, oder in modernen Sprachen, Mathematik, Weltgeschichte und Literatur, Geographie und Physik und Chemie.

Er könnte ebensogut Kenntnisse haben über Baukonstruktion, darstellende Geometrie und Materialkunde, Stillehre, Kunst- und Kulturgeschichte, Anatomie, Zeichnen und Modellieren, und in künstlerischem und kunstgewerblichem Entwerfen, wäre ihm Gelegenheit geboten, nicht später als vom fünfzehnten Lebensjahre ab sich der Fachbildung zuwenden zu können.

Das Polytechnikum ist nicht in der Lage, den Architekten zum Künstler zu machen,

Es war kein guter Gedanke, der die Baukunst von den Künsten trennte und der Technik auslieferte. Die Technik ist wohl ein Vorstudium der Architektur, ebenso notwendig wie selbstverständlich, aber keinesfalls ihr Inhalt. Am Polytechnikum ist sie Gast und bleibt Fremdling.

Ihre Heimat wäre die Akademie. Diese allein ist in der Lage, den technischen Fragen die notwendige ästhetische Durchdringung zu verleihen, deren sie bedarf, um den Forderungen künstlerischer Kultur gerecht zu werden. Es hilft wenig, wenn es einzelnen, hervorragenden und charaktervollen Begabungen auch in der Gegenwart gelingt, sich zu reifer Künstlerschaft durchzuringen. Es handelt sich darum, jene breiteren Schichten zur Lösung von Aufgaben im künstlerischen Sinne fähig zu machen, die nach dem heutigen Erziehungssystem für solche Zwecke verloren gehen.

Eine solche Gewähr kann dem ganzen Wesen nach nur die Kunstakademie bieten. Die natürliche Voraussetzung für eine fruchtbringende Wirksamkeit erfordert allerdings, daß es dieser gestattet sei, das gesamte Gebiet der bildenden Künste zu umschließen. Baukunst, Malerei, Bildhauerei und Kunstgewerbe sind so sehr aufeinander angewiesen, daß nur von ihrer engsten Verbindung eine Bürgschaft für eine fruchtbringende Tätigkeit zu erhoffen ist.

Dem Wesen nach bilden die genannten Kunstübungen ein Ganzes, das sich nur durch die Art des Stoffes unterscheidet, der verwandt wird, um dem Gedanken Körper zu geben. Zuzeiten künstlerischen Hochstandes war es vorragenden Talenten gegeben, sich auf dem gesamten Gebiete der bildenden Kunst zu betätigen. Phidias und Michelangelo, Leonardo und Dürer mögen als Beispiele angeführt sein.



CHRISTIAN PLATTNER — VOM SPECKBACHER-DENKMAL

II. Entwurf. — Vergl. Abb. S. 27

Soll man wünschen, daß solche Erscheinungen wieder auftreten, so muß vor allem der Boden vorbereitet werden, auf welchem sie allenfalls zu gedeihen vermögen. Die natürlichste und notwendigste von allen Voraussetzungen, unter denen eine solche Blüte sich zu entfalten vermöchte, besteht in der Wiederherstellung des verloren gegangenen Zusammenhanges der Künste untereinander.

Sollen Reformen der Erziehung zur Baukunst besseren Sinn und Inhalt verleihen, so wäre die erste Bedingung für das eine wie für das andere die Bildung eines erweiterten Lehrkörpers an der Kunstakademie, dessen künstlerische Qualität eine Bürgschaft für die erfolgreiche Durchführung eines zielbewußten Programms böte. Mit der Bedeutung des einzelnen im Lehrkörper steigt oder sinkt das Ansehen der Hochschule. Auf den Gebieten der Kunst trifft dies in besonderem Maße zu, denn der Künstler lehrt weniger durch das, was er spricht, als durch das, was er schafft.

Den voranstehenden Ausführungen ist zu entnehmen, daß die Erziehung zur Baukunst sich in drei leicht auseinander zu haltende Grade teilt, eine technische Ausbildung, das Studium der Raumkunst und des Hochbaues.

Das ganze Studiumprogramm ist zu umfangreich, als daß es in der heutzutage vorgesehenen Zeit mit der wünschenswerten Ausführlichkeit abgewickelt werden könnte. Darum ist der Vorschlag, die technische Ausbildung an eine Vorschule zu verlegen, die für diese Zwecke gebildet werden müßte.

Diese Frage zu lösen, wäre kein Ding der Unmöglichkeit. Sie ließe sich bewerkstelligen, indem für diesen Zweck eine Anzahl von den allzuvielen Kunstgewerbeschulen umgemodelt würde, deren Daseinsberechtigung in ihrer heute bestehenden Form schwer nachweisbar ist. Damit würde der erste Grad der Erziehung zur Baukunst eine Vorbedingung zur Aufnahme an die Hochschulen.

Diese gewännen damit freies Feld und die Möglichkeit, die notwendige Zeit der

künstlerischen Ausbildung des Architekten zu widmen, die sich auf die Gebiete der Raumkunst und des Hochbaues zu beziehen hätte.

Was die Raumkunst anbelangt, bestände ihre Ausbildung vor allem in einer eingehenden Kenntnisnahme der künstlerischen Betriebe, die für das umfassende Gebiet der Architektur zu gemeinsamer Arbeit in Betracht kommen. Wie schon dargelegt wurde, sind es in erster Linie Malerei und Plastik, die mit ihrem Wesen so eng der Architektur verknüpft sind, daß keine der drei Künste zu reifer Entfaltung gelangen kann ohne eingehende Fühlung und Erkenntnis der Art ihrer Schwesterkünste.

Den bildenden Künsten auf das engste verwandt und ein dem Wesen nach untrennbarer Teil ihrer selbst sind die angewandten Künste, d. i. das Kunstgewerbe. Alles, was in den Materialien gearbeitet wird, deren es sich bedient, bedarf einer so genauen Kenntnisnahme von seiten des Architekten, daß er in der Lage ist, auf Grund seines eingehenden Verständnisses auf diesen Gebieten Anordnungen zu treffen. Holz und Metall, Glasmalerei und Mosaik, Keramik, Textilien und Stein wollen begriffen sein, wenn sie dem bildenden Künstler die Reize hergeben sollen, deren er bedarf, um seine baulichen oder schmückenden Gedanken zur Anschauung zu bringen.

Die Lehre von den Fertigkeiten des Kunstgewerbes bildet einen eminenten Wertmesser für die künstlerischen Fähigkeiten und den Kulturstand eines Volkes.



CHRISTIAN PLATTNER ENTWURF ZUM WILDLING-DOBIN-GRABDENKMAL

Von 1914. Aufnahme nach Kohlezeichnung. Die Laternen Varianten. — Text S. 24



CHRISTIAN PLATTNER DER DICHTER FRANZ KRANEWITTER

Gipsbüste

Aus diesem Grunde gehört es sich, daß ihre Pflege eine ihrer Bedeutung angemessene sei. Eine akademische Hochschule, auf der das Kunstgewerbe keine Vertretung hat, kann nicht vollständig genannt und zu umfassender künstlerischer Bildung geeignet bezeichnet werden.

Die eigentliche und unbestrittene Domäne der Architektur ist der Hochbau. Er bedeutet das Fachstudium im engsten Sinne des Wortes und hat demgemäß einer Aufmerksamkeit zu gewärtigen, die sich von den ersten Anfängen des Lernenden bis zur Erreichung einer reifen Meisterschaft erstreckt.

Ein das Hauptsächliche als stetes Ziel vor Augen haltender Lehrplan kann seiner Aufgabe gerecht werden, wenn er dem Lernenden in allen Stadien seines Fortschreitens Gelegenheit gibt, sich in baulichen Entwürfen zu üben. Der natürliche Verlauf der Lehrjahre soll so gestaltet sein, daß dem Studierenden jederzeit der Endzweck seines Berufes vor Augen bleibt, auf technischer Grundlage zu künstlerischer Wirkung durchzudringen.



CHRISTIAN PLATTNER PORTRÄTSTUDIE
Kreidezeichnung, lebensgroß. 1903

DIE ST. JÜRGEN-KAPELLE ZU LÜBECK UND DER IN IHR AUFGEFUNDENE GOTISCHE SCHNITZ-ALTAR

Von J. WARNCKE, LÜBECK

(Abb. S. 36—39)

Daß es auch heute noch trotz Denkmalspflege und Inventarisation nicht ausgeschlossen ist, Kunstwerke größeren Umfanges gewissermaßen »auszugraben«, zeigt der im folgenden besprochene große Schnitzaltar zu St. Jürgen in Lübeck. Und dabei handelt es sich um ein Stück, das vor noch nicht hundert Jahren im Gebrauch war, um dessen Dasein aber, wie meine Ausführungen zeigen werden, niemand mehr wußte. Bevor ich jedoch auf den Altar selbt eingehe, möchte ich einige Angaben über das genannte Gotteshaus vorausschicken, die zum Verständnis mehr oder minder nötig sind.

Schon 1290 lag ganz nahe vor dem Mühlentore, dem Südausgang der Stadt Lübeck, ein Siechenhaus. Mit ihm war eine dem Ritter St. Jürgen geweihte Kapelle verbunden. Anscheinend war dieses ein schmucker und reich ausgestatteter Bau. 1534 aber zur Zeit der Wullenweberschen Herrschaft wurde die Kirche unter Anführung des 1531 in den bürgerlichen Unruhen erwählten Ratsherrn Johann Sengestake zerstört, vielleicht weniger aus religiöser Anschauung als mehr in der Absicht, den Feinden, besonders den Dänen, mit welchen Wullenweber damals im Kampfe lag, keinen Stützpunkt so nahe vor den Toren der Stadt zu bieten. Über diesen Vorgang hat der dem katholischen Glauben treu gebliebene Ratsherr Fritz Gravert († 1538) einen anschaulichen Bericht hinterlassen, der, da er auch Aufschluß über die Ausstattung dieser ehemaligen Kapelle gibt, hier folgen möge: „Anno XXXIIII (1534) des Midwekens uppe sunte Calixtus Dach (14. Oktober). Do weren alse bi namen houetlude, Hans Sengestake, nigen Radesman und sin son Jeronymus Sander, und de Badstouer uthe sunte Jllien Badstouen Jacob Frowdenbarch und vele mer houetlude, de disse tho sick heten und uth wat befehle se dit anhoven, dat mogen se weten, da gott mot erbarmen. Se kregen tho sick vele ungestures loses Volkes und leten sunte Jürgens Kerken for Lübecke, für dem Mölendore, in erste thobreken alle Bilde mit enen groten Kruse (Triumphkreuz) int mitten der Kerken stunt tho love enem allmechtigen gade mit zwen bilden de ene de moder gades, de ander sunte Johannes, da sehr schön gemaket was, ock sunte Jürgen mit dem Draken, mit kastellen mit velen kunsten darumme gemaket[1]). Ok dat werdige hillige Sakramentes Hus schön gemaket, by deme hogen Altar,

[1]) Damit ist die unten erwähnte und auf S. 36 abgebildete St. Jürgengruppe gemeint.

darnegest et hoge Altar mit Tafeln und Bilden, und schöne Panelwerk an de anderen Altare, mit Tafelen ode Schappen wohlgezieret, ock en schön orgelwerk schön gestoffert mit Snittwerk, verguldet und in korten Jahrenis erst gemaket mit velen Pannelyngen vnd ock de historien ummeher an der Wand vom sunte Jürgen levende. Dit hebben ersten gebraken, und de kerkdoren stunden tho, so dat en nemand konte averlopen. Hier leten se aff wechfahren, desse houetlude de mogen weten, wor dat gebleven is. En jeder man schloch de hand daran, so dat se vort dat schon Dack affworpen, und dat Sperten worpen se na, men van baven dale, und an jeder man de makede, van eren handen botshaken und reten und spleten, dat id so jammerliken thobraken wart und en jeder man de wat slepen ofte dregen konte, de halde tho hus, wat en jeder los dreftig man don konte, und fort braken se de kerkenmuren ock, so dat se de muren umme de kerken hebben mit den Altaren alle tho nichte gemakt, got betert. Dar was vor der armen seken Kapellen en Altare gestichtet, schon gestofferet um des willen dat de armen Seken scholden Misse sehen und horen. Ditt hatte gestichtet Herr Andreas Geuerdes (Bürgermeister † 1477) mit deme lene tho der ere Gades und den armen Seken tho willen, und sinen Eruen dat lene tho lenende, wen et van dodes wegen vorstorven was, alsus is et nu vorstöret van dessen bosen luden, et were genoch da et hir were in Türkeigen. Got betert «



CHRISTIAN PLATTNER — BILDNIS VON 1913

Text S. 24

Nachdem Wullenweber 1537 hingerichtet worden und auch mit Dänemark Friede geschlossen war, wurde 1540—42 die zerstörte Kapelle wieder hergerichtet. Was von der Ausstattung des früheren Gotteshauses noch aufzufinden war, wurde wieder angebracht. Der Rechnungsführer von St. Jürgen berichtet zum Beispiel: »1543 uppe Sunte Antoniges (16. Juni) hebbe ick vth S. Jlligen kerken vn vth St. Peterskerken, vth den dome, vth S. rochus kapeln, vth dem predeke Huß tom Dome fele tuges foren laten in S. Jorges kerken, dar dat to hus horde.« Am 14. August 1541 wurde ein Verzeichnis von kirchlichen Gegenständen aufgenommen, die sich in dem Nachlaß von Johann Sengestake vorgefunden hatten und damals dem St. Annenkloster zur Aufbewahrung übergeben wurden. S. hatte sie bei Zerstörung der Kapelle alle in sein Haus gebracht. Das lange Register läßt zugleich ahnen, wie reich das kleine Gotteshaus mit kirchlichen Gebrauchsgegenständen ausgestattet war. Es handelte sich um:

1 Fastenlaken	32 Manipeln
7 Antependien	19 Alben
4 Fasten-Kaseln	3 Gardinen
33 Kaseln	2 Altartücher
4 Chorkappen	3 Reliquienkissen
14 Diakonröcke	3 Korporalfutter
53 Stolen	2 Vigilienbücher
27 Amicten	2 Kommendations-



CHRISTIAN PLATTNER — TIROLER SOLDAT

Zeichnung

bücher auf Pergament geschrieben
- 1 Canonmisse auf Pergament geschrieben
- 4 Missale
- 1 Denkelbuch
- 1 Buch der Brüderschaften
- 4 Pulmetekissen zum Altar
- 1 Collectarius (Pergament)
- 1 Pecetafel (Paxtafel)
- 1 Messingkrone mit 7 Armen
- 1 Passionstuch
- 1 Altarlaken
- 3 Gürtel
- 4 gemalte Pannele
- 1 Werkfaß aus Messing
- 4 Paar Ampollen (aus Blei? Soll wohl Zinn sein)
- 7 Leuchter aus Messing
- 1 Kruzifix
- 1 St. Jürgen.

Letzterer ist eines der schönsten und umfangreichsten Werke mittelalterlicher Plastik in Lübeck. Die Gruppe ist in fast Lebensgröße 1504 von Henning von der Heide in Holz geschnitzt und von dem Goldschmied Bernt Heinemann mit Edelmetall für Aufzäumung usw. geschmückt[1]). Anscheinend wegen der veränderten religiösen Anschauungen hat man dieses prächtige Stück nicht wieder aufgestellt, sondern es auf dem Kirchenboden untergebracht. 1861 wurde die Gruppe dann dem Museum überwiesen; heute bildet sie einen der Hauptgegenstände des neuen St. Annenmuseums.

Aber auch der neuerstandenen St. Jürgenkapelle war kein langes Dasein beschieden. Als zur Zeit des 30jährigen Krieges die Stadtbefestigung umgebaut und erweitert wurde, mußte sie und das Siechenhaus einem Außenwerk weichen, das vorm Mühlentor an ihrer Stelle angelegt wurde. Am 16. März 1629 hielt der Geistliche am Dom Albert Reimarus dort den letzten Gottesdienst. Darauf wurde die Kirche abgebrochen und weiter hinaus an ihrer jetzigen Stelle neu errichtet.

Erst 1645 wurde der neue Bau ausgeführt, die heutige malerische Kapelle zwischen der

[1]) Vergl. F. Bruns: »Die St. Jürgen-Gruppe des Lübecker Museums und ihr Meister« (Zeitschr. d. Ver. f. Lüb Gesch. Bd. XV. [1913], S. 213 ff.). Wegen seiner Schönheit und Wichtigkeit für die Lübecker Kunstgeschichte ist die Gruppe S. 36 wiedergegeben, die das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte überließ.

Wacknitz und der Straße nach Ratzeburg (Abb. S. 38). Am 31. August 1646 fand der erste Gottesdienst darin statt. Den bei der Einweihung beteiligten Geistlichen, dem Senior und Pastor von St. Petri Adam Helms, sowie den beiden Predigern am Dom Daniel Lipstorf und Albert Reimers wurden 2 Stübchen Wein zum Preise von 24 ß gesandt. Am 1. September wurden »den Musicanten, daß sie den vorigen Tag bey Einweihung der neuen Kirchen aufgewartet, verehret 8 Reichstaler und dem Organisten Franz Thunder 2 Reichstaler«.



CHRISTIAN PLATTNER — STUDIENKOPF

Zeichnung von 1915

So schön und malerisch das kleine Gotteshaus in seinem ganzen Aufbau wirkt, so arm ist sein Inneres an schönen und alten Ausstattungsstücken. Abgesehen von der geschnitzten Kanzel und 2 bronzenen Altarleuchtern mit dem Sconekeschen Wappen (einem halben Hirsch [1]) enthält die Kirche anscheinend nichts Bemerkenswertes. Und dennoch fiel mir schon früher die eigenartige Anbringung des Altarbildes auf. Es ist der Gekreuzigte in verdunkelter Umgebung, eine Ölmalerei auf Leinwand. Die Predella, eine ziemlich mäßige Ölmalerei auf Holz, enthält das Ostermahl. In der Mitte derselben sieht man 2 Wappen; links vom Beschauer einen schreitenden Löwen mit 3 weißen Lilien (-Friedrich Leopold), rechts 3 schwarze S auf Rot (-Elsabe von Essen). Ein Schriftband darunter lautet: Coniuges Fridericus Leopoldus et Elsabe ab Essen in Memoriam Greveradem reparaverunt«. Die neben den Wappen stehenden beiden blauen Steinkrüge tragen die Jahreszahl: MDCXXXXVII. Hinter diesem Altarbild nun befand sich bisher ein flacher eichener Kasten in der Art der mittelalterlichen, geschnitzten Altarschreine, der aber nicht so hoch war wie das Bild. An den Seitenflächen des Kastens fielen mir die Stellen auf, wo anscheinend die Hängen für die Altarflügel gesessen haben. Im Sommer des verflossenen Jahres nun untersuchte ich gelegentlich anderer Nachforschungen in der Kapelle auch den Altaraufbau genauer, ebensoweit es mir möglich war. Mit Hilfe einer Leiter gelang es mir, von oben her mit der Hand eine kurze Strecke in den Kasten hineinzugreifen. Hierbei fühlte ich Schnitzwerk. Hineinzusehen war nicht möglich; dazu war die Öffnung zu eng. Sicher war mir jetzt aber, daß hinter

[1]) Sie sind die einzigen Stücke, die noch aus dem ersten Kapellenbau stammen; 1379 stiftete ein Constantin Sconeke daselbst eine Vikarie.



ST. JÜRGEN-GRUPPE IM MUSEUM ZU LÜBECK
Text S. 32 und 34

zur Hälfte in Holz und zur Hälfte in Marmor ausgeführt sind. Es handelt sich um ein Triptychon, dessen Außenflügel fehlen. Die Höhe ist 1,60 m und die Breite 1,78 m. Die ganze Fläche ist aufgeteilt in 6 Felder. Die oberen 3 sind mit Schnitzereien in Eichenholz gefüllt: Christus vor der Vorhöllenpforte, Christi Auferstehung und Christus als Gärtner erscheint der Maria Magdalena. Jedes Bild ist aus einem Stück Eichenholz geschnitzt und wird von spätgotischen Baldachinen gekrönt. An diesen und an den Trennungspfeilern finden sich einige barocke Ergänzungen. Auch die Bemalung dieses oberen Teiles des Altares ist später erneuert worden; die ursprüngliche war auf Kreidegrund aufgetragen und größtenteils golden. Die untere Hälfte des Altars besteht aus einer einzigen Marmorplatte, die in 3 Feldern (69 cm : 52 cm) folgende Bilder zeigt: Die Geißelung, die Kreuztragung und die Kreuzigung. Einzelne Teile der Bilder wie die Gesichter, Säume der Kleider usw. sind farbig, um die Wirkung zu heben. Nach oben hin läuft die Marmorplatte in feine Gewölberippen aus, die in diejenigen der bekrönenden, ehemals goldenen, in Holz geschnitzten Baldachine übergehen. Die Trennungsstücke zwischen den einzelnen Bildern fehlen zum Teil. Die Predella, die in der St. Jürgenkapelle verblieben ist, enthielt in Holz geschnitzt das Abendmahl. Die Schnitzerei ist nicht mehr vorhanden. Man sieht nur noch den satten blauen Grund mit den vielen goldenen Sternchen und die neun goldenen Heiligenscheine von Christus und den acht Aposteln, die hinter dem Tisch an der Rückseite des Schreines saßen.

dem Altarbild ein alter Schnitzaltar oder wenigstens größere Reste eines solchen verborgen sein mußten. Von dem Vorhandensein eines solchen war allerdings nirgends etwas bekannt, weder Herr Dr. F. Bruns, der Bearbeiter unserer Bau- und Kunstdenkmäler, noch die Herren des Kirchenvorstandes wußten darum. Auf meinen Hinweis, daß es eine dankbare Aufgabe wäre, das Altarbild einmal abheben zu lassen, um Aufschluß über den alten Altarschrein zu gewinnen, nahm sich der Kirchenvorstand der Sache an und beauftragte den zuständigen Konservator, Herrn Baudirektor Baltzer, mit der weiteren Verfolgung dieser Angelegenheit. Im Dezember hatte ich mit dem genannten Herrn eine Besichtigung an Ort und Stelle, die dazu führte, daß der Konservator die Freilegung verfügte, die dann den im folgenden behandelten Schnitzaltar zutage förderte. Mitte Dezember wurde der alte Altar ohne die Predella von der Vorsteherschaft dem Museum im ehemaligen St. Annenkloster überwiesen und dort zu Weihnachten aufgestellt (Abb. S. 37).

Es war ein »überraschender Fund«, den diese Freilegung der Lübecker Kunstgeschichte brachte; überraschend und merkwürdig besonders dadurch, daß die Bilder des Altars

Was die 6 Reliefbilder betrifft, so haben wir sicher zwei verschiedene Meister vor uns. In den Holzbildern begegnen uns Menschen mit langen Köpfen; die Bewegungen sind steif und gemessen. Die Marmorbildwerke zeigen kurze Köpfe — man vergleiche z. B. den Christustyp oben und den unten —; sie bieten überhaupt mehr Leben und Bewegung und vor allem eine feinere Durch-



ALTAR AUS DER ST. JÜRGENKAPELLE ZU LÜBECK, JETZT IM DORTIGEN MUSEUM
Text S. 36

arbeitung der Köpfe, Hände usw. In letzterer Hinsicht mag aber manches bei den Holzbildwerken durch Abfallen des Kreidegrundes und die Übermalung verloren gegangen sein. Eine größere künstlerische Fertigkeit und Auffassung muß man dem Meister der Marmorreliefs zuerkennen.

Eine Verwendung von Marmor weist die mittelalterliche Plastik Lübecks sonst nicht auf; nur der Sandstein wird dazu gebraucht. Auch ein Nebeneinander von Holz und Stein findet sich nicht. Gegenstücke zu diesem Altar, was Material anbetrifft, haben wir also in Lübeck nicht. Wohl besitzen wir in dem benachbarten Bad Schwartau einen Altarschrein mit einem Mittelstück aus Sandstein; er gehört der Zeit um 1430 an und stammt aus der Lübecker Katharinenkirche. Ebenfalls aus Sandstein gearbeitet sind zwei Altäre aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der eine im Dom zu Ratzeburg, der andere ehemals im Dom zu Schwerin (jetzt im dortigen Museum). Letzterer enthält neben den Bildwerken aus Sandstein auch geringe Holzschnitzereien. Als Vergleichsstücke kommen sie aber alle nicht in Frage.

Der St. Jürgenaltar gehört in die Zeit des Gertrudenaltars aus der ehemaligen Burgkirche (jetzt im Museum) zwischen 1470 und 1500, des Fronleichnamsaltars aus derselben Kirche (jetzt Museum) von Bernt Notke 1496 und des Lukasaltars aus der Katharinenkirche (jetzt Museum) von Herman Rode 1484 [1]). Die Baldachine entsprechen den der genannten Altäre, auch die Farbengebung ist eine gleiche gewesen, so z. B. war die Schreineinfassung

[1]) Die letzte zusammenhängende Arbeit über die beiden führenden Künstler Lübecks im ausgehenden 15. Jahrhundert gibt A. Goldschmidt im ›Offiz. Bericht über d. Verh. des Kunsthistorischen Kongresses in Lü-

ebenfalls blau, mit Gold abgesetzt und mit den vergoldeten kleinen Zinnsternchen verziert. Ebenso ähneln einander die durchbrochenen Friese. Auch die Anordnung der Abendmahlsgruppe in der Predella von Bernt Notkes Fronleichnamsaltar stimmt mit der des St. Jürgenaltars überein, bei beiden auch derselbe Grund, blau mit goldenen Sternchen und die gleiche Behandlungsweise und Zeichnung der Heiligenscheine. Ähnlichkeiten finden sich auch in den Personentypen der Marmorreliefs des St. Jürgenaltars mit den Figuren des Fronleichnams- und des Gertrudenaltars. Wir werden also wohl den oder die Meister zu den Zeitgenossen Bernt Notkes und Herman Rodes zu zählen haben. Der Altar wird in dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, also zwischen 1475 und 1500 entstanden sein; eine bestimmte Jahreszahl, sowie ein bestimmter Meistername läßt sich vorläufig nicht angeben.

Gehörte nun der Altar ursprünglich in die St. Jürgenkapelle? In der 1534 zerstörten befanden sich, wie eingangs erwähnt, mehrere Altäre; noch 1503 am Montag nach Ägidius (4. Sept.) wurde ein solcher geweiht und dem Bischof wurden »vor syne kost und moyen 45 ℳ« gegeben. Nach dem angeführten Bericht von Fritz Grawert scheinen die Altäre 1534 alle zerstört worden zu sein. Allerdings hören wir, daß 1543 beim Wiederaufbau der Kirche »uth Hans Wildenen Huße 1 altar taffeln« geholt wird, was mit 3 s bezahlt wird. Anscheinend handelt es sich hier um eines der Stücke, die 1534 bei der Zerstörung von der Volksmenge verschleppt wurden. Zu den Ausstattungsgegenständen der alten Kapelle wird der aufgefundene Altar nicht gehört haben. Nach der mitgeteilten Inschrift auf der 1647 von Friedrich Leopold neu gestifteten Predella ist anzunehmen, daß es sich um einen aus der Domkirche geschenkten Altar handelt. Da L. die Predella zum Andenken an Greverade erneuern ließ, wird der Altar aus der Greveradenkapelle im Dom stammen. Hier waren tatsächlich ehemals auch 2 Altäre vorhanden; davon ist der eine der dort noch stehende bekannte Altarschrein von Hans Memling (1491), der verschollene wäre demnach der in St. Jürgen wieder aufgefundene. Zudem ist auch die St. Jürgenkapelle Filialkirche des Doms. Als der Altar 1646 in der jetzigen Kapelle aufgestellt wurde, wurden auch die oben erwähnten barocken Ergänzungen und sonstige Wiederherstellungen vorgenommen. Am 4. Sept. d. J. wurden »dem Bavmeister gesandt bey dem Hoffvogte vor den Altar und Predigtstuell außzubessern 16 ℳ 12 s«. Die Bemalung wird wohl im 18. Jahrhundert geschehen sein.

Noch im Anfang des 19. Jahrhunderts stand der Altar in alter Weise in St. Jürgen. Erst 1830 in der Zeit, wo so manches für Lübeck verloren ging, ist das neue Altarbild davorgesetzt worden. Es trägt nämlich auf der Rückseite mit Farbe die Bezeichnung: »A. D. Hornung, geb. Brockmann 1830«. Sie hat zur Zeit, wo ihr Gemahl, der Kaufmann Johann Andreas Hornung, Vorsteher am St. Jürgensiechenhaus war, das Bild gemalt und in die Kirche gestiftet.

Durch ein glückliches Geschick ist der alte Altar jetzt wieder ans Tageslicht gefördert worden. Wenn er auch nicht zu den ersten Kunstwerken Lübecks ge-

beck 1900‹, Nürnberg (o. J.), S. 15 ff. (›Lübecks Maler am Ende des 15. Jahrhunderts‹). Ihr Einfluß machte sich im ganzen Norden Europas geltend und ihre Arbeiten finden sich nicht nur in Lübeck, sondern in Dänemark, Schweden und den Ostseeprovinzen.

ST. JÜRGEN-KAPELLE VON 1645 ZU LÜBECK
Text S. 34



VON DEM AUF S. 37 ABGEBILDETEN ALTARE

hört, so ist er doch für die Lübecker Plastik von Wichtigkeit wegen des bei ihm verwendeten Materials. Vielleicht mögen diese Zeilen anregen, Gegenstücke dazu namhaft zu machen.

ERSATZ EINES VERÄUSSERTEN ORIGINALES

Nehmen wir den Fall, ein in einer Landkirche befindliches Bild, eine Heiligenstatue, werde als ein Kunstwerk von erheblicher Bedeutung unter Einhaltung des vorgeschriebenen Instanzenganges verkauft. An Stelle des Kunstwerkes erhält nun die Kirchengemeinde ein ansehnliches Stück Geld, wie sie glaubt. Ja noch mehr: man gibt ihr dazu auch noch genau dasselbe Bildwerk, sogar neu, — als Kopie. Das ist ein großartiger Handel. Aber ist es auch die beste Lösung, ist es überhaupt eine gute? Ich denke: nein! In den Kirchen soll man nur Originalen begegnen, zum mindesten auf den Altären und an bevorzugten Andachtstellen. Selbst bei Kreuzwegen, bei denen die Not zur Befriedigung des Wunsches nach Abbildungen am stärksten auf Anschaffung von Kopien und mehr oder minder mechanischen Wiederholungen drängt, ist an erster Stelle die Erwerbung von Arbeiten aus Künstlerhand anzustreben. Nicht eine Kopie ist der rechte Ersatz für ein

verkauftes Original im Gotteshause, sondern nur wieder ein Originalwerk. Man braucht nicht zu einer Kopie des hingegebenen Originals zu greifen, in der Annahme, daß die lebenden Künstler keinen würdigen Ersatz stellen könnten. Den Grundsatz: »Für die Leute ist es gleich, ob sie ein Original oder eine Kopie besitzen«, möchte ich nicht zur Herrschaft kommen sehen; denn da spielen doch höhere Fragen herein. Allerdings, die »Leute« begnügen sich schließlich auch mit einem Gipsabguß.

Kopien sind Notbehelfe. Wiederholungen von der Hand des Künstlers, der das erste Werk schuf, gehen wohl an, es sind Geschwister, meinetwegen Zwillinge und Drillinge, also keine unheimlichen Doppelgänger. Unter allen Umständen bereitet man dem Künstler eine reinere Freude, wenn man ihm die Freiheit zu Neuschaffungen läßt, als wenn man ihn nötigt, sich selbst ängstlich zu wiederholen. Genaue Kopien, die von fremder, späterer Hand stammen, haben eine Berechtigung für Studienzwecke und werden in solchen Fällen als das gekennzeichnet, was sie sind. Auch in der Wohnung unbemittelter Kunstfreunde sind sie zu ertragen, namentlich wenn die Abweichungen vom Original in den Maßen beweisen, daß man nicht das Original vortäuschen will. Es lebe das Originalwerk! S. Staudhamer

RIESENDENKMAL?

Deutschlands Helden eine Weihestätte! Eine Aufgabe für die deutsche Kunst. — Unter diesem Titel wird von Berlin aus in einer illustrierten Schrift für ein Riesendenkmal an den Krieg geworben, das aus Mitteln des deutschen Volkes errichtet werden soll, selbstverständlich nur in Berlin. Vom künstlerischen, nationalen und wirtschaftlichen Standpunkte aus ist jede auf ein Denkmal, wie es hier angeregt wird, abzielende Propaganda zu bekämpfen. Gerade das Gegenteil brauchen wir, wenn wir die Kunst, den Patriotismus und die Kultur pflegen wollen, nämlich gute künstlerische Denkmäler, errichtet in allen deutschen Gauen, maßvoll im Umfang, mannigfaltig in der Gestaltung, eines feingebildeten Volkes im Gedanken würdig, Denkmäler, die der Erinnerung an den Krieg im allgemeinen gelten, aber auch Denkmäler, errichtet in der Heimat der Krieger, die wir im besonderen ehren wollen, in der Heimat ihrer trauernden Angehörigen, Denkmäler zu Ehre, Erbauung und Schmuck der Heimat derer, die das Geld dazu spenden, Denkmäler, an denen Geist und Geschmack des einzelnen schaffenden Künstlers freie Bahn hat und nicht Unsummen, die der Kunst zugute kommen sollen, dem hohen Zweck verloren gehen für Arbeiten und Ausgaben, die mit der Kunst nichts zu schaffen haben. Wir wollen endlich Kriegsdenkmäler, die dem Christentum des deutschen Volkes Rechnung tragen und bezeugen, daß es mit Gott für das Heil des Vaterlandes focht. S. Staudhamer

KARL V. VON TIZIAN

H. Herbert

Heut packte mich die himmlische Gewalt
Vor der Assunta stolzer Lichtgestalt.
Wie konnten solche überird'sche Gluten
Aus deiner Seele, großer Meister, fluten?
Gleich einer Flamme führt sie auf zu Gott,
Die Überwinderin von Not und Spott —
Und in die ewigen uferlosen Weiten
Seh' ich sie sehnsuchtsheiß die Arme breiten.

Aus dunkler Schwermut sehn' ich mich nach Licht!
Die Fülle, die aus deinen Farben spricht,
Hat's meiner Dämmerseele angetan!
Mal du mein Bild, weltfroher Tizian.
Mit deinem Jubel lindre meinen Gram,
Ob mancher Sünde trag ich Leid und Scham.
Mach meiner Buße weinend Violett
Mit Purpurfreuden deines Pinsels wett.

Denn! Les extrèmes se touchent — du wirst mich sehn
Mit Maleraugen! Kaiserlich und schön,
Und spanisch schlank. Im erzgeschienten Kleid
Tu ich den Ritt durch deine Ewigkeit
Höfisch und prunkend sei mein feurig Roß,
Und mal mich einsam, fern von meinem Troß.
Ich war ein Kämpfer. Gib mir Schwert und Speer,
Gib eines Herrschers ritterliche Wehr.

Spar nicht den Reichtum. Aber ernst und schlicht —
So wie es ist — erfasse mein Gesicht.
Ich liebte großen Ruhm und stolze Taten —
Und meine Seele kann des Scheins entraten.
Doch sage mir! Wie ward dir all die Pracht,
Des Festesrauschen, das aufrauschend lacht
Durch all dein Werk? Sähst du die Welt wie ich,
Es fielen tausend Schatten über dich[1]).

[1]) Dichtung auf das wunderbare Reiterbildnis Karls V., das Tizian in Augsburg 1548 malte und das sich im Prado befindet. Eine Kopie zeigt die Schackgalerie.





Alb. Figel p. Galerie 3155 Ges. f. chr. Kunst, Mchn.

HODIE EXSULTANT JUSTI, DICENTES: GLORIA IN EXCELSIS DEO



NÜRNBERG, VOM SÜDEN AUS GESEHEN, MIT BLICK AUF DIE SEBALDUSKIRCHE UND DIE BURG

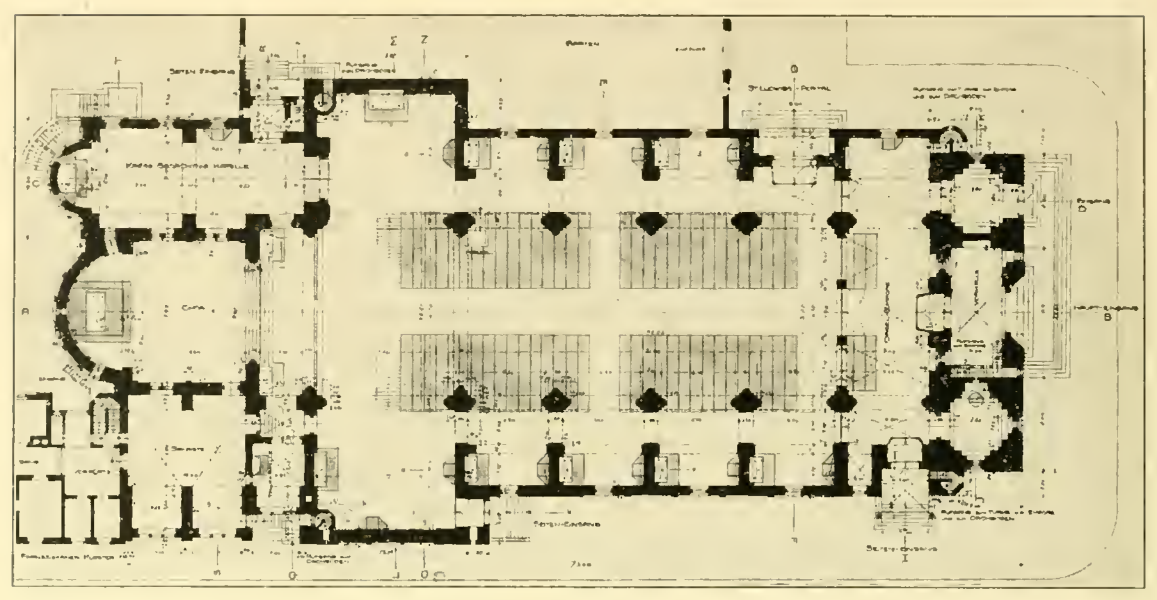
Zu untenstehendem Aufsatz

DIE BAYERISCHE LANDES-KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE

(Vgl. Abb. S. 42—49)

Fürwahr! Liebe und Dankbarkeit müssen uns dazu drängen, der tapferen Männer, die in opfermutiger Treue ihr Leben dahingaben, um das Vaterland vor dem Schrecken und der Not einer feindlichen Zerstörung zu erretten — unserer teueren Toten an geweihter Stätte zu gedenken. Es konnte daher nicht fehlen, daß der Gedanke, für das Bayernland einen Mittelpunkt zu dieser pietätvollen religiösen Betätigung durch die Erbauung einer bayerischen Kriegsgedächtniskirche zu bilden, der insbesondere von dem Hochw. Herrn Erzbischofe Dr. v. Hauck gefördert wurde, lebhaftesten Anklang fand. Unterdessen haben die vorbereitenden Schritte einen so guten Verlauf genommen, daß die Erreichung des gesteckten Zieles in die Nähe gerückt scheint.

In der mitten im Lande gelegenen, zweitgrößten Stadt Bayerns, in Nürnberg, der weltberühmten alten Reichsstadt, soll die Kriegsgedächtniskirche erstehen. Wer von der alten Kaiserburg aus den Blick über das Häusermeer Nürnbergs schweifen läßt, dem bietet sich, zumal im abendlichen Sonnenschein, ein prächtiges Bild. Innerhalb eines ausgedehnten Ringes von ernsten Stadtmauern mit wehrhaften Türmen und Gräben breitet sich die malerische Altstadt mit ihren steilen, roten Dächern aus. Zahlreich ragen aus ihr die meist noch dem Mittelalter angehörenden Kirchen hervor. Vor allem die mächtigen Silhouetten der berühmten Dome St. Sebald und St. Lorenz, beide langgestreckte Basiliken mit schlanken Doppeltürmen und später angebauten hohen Ostchören. Heute aber bildet diese Altstadt nur mehr den Kern Nürnbergs, das, nach allen Seiten weit ausgedehnt, sich zu einer der größten deutschen Städte entwickelt hat. Im Osten schließen das Bild die Höhen der fränkischen Schweiz ab, welche die Pegnitz entsenden, die die Stadt durchquert und hier mit zahlreichen meist älteren Steinbögen überbrückt ist, und im Westen

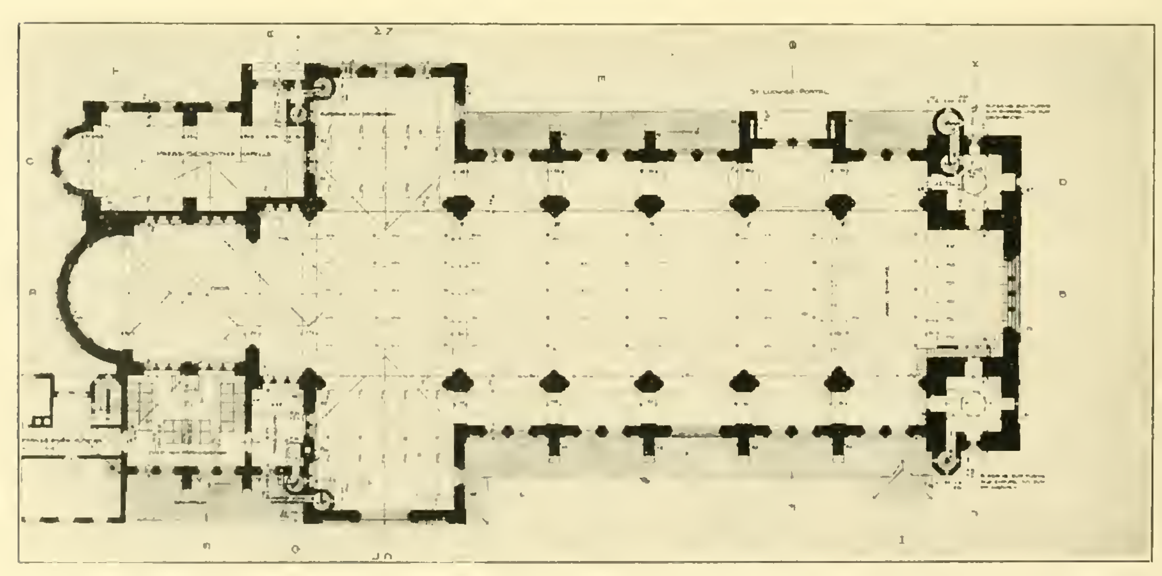


BAYERISCHE KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG, UNTERER GRUNDRISZ, SITUIERUNG VON SÜD NACH NORD. — *Text S. 43*

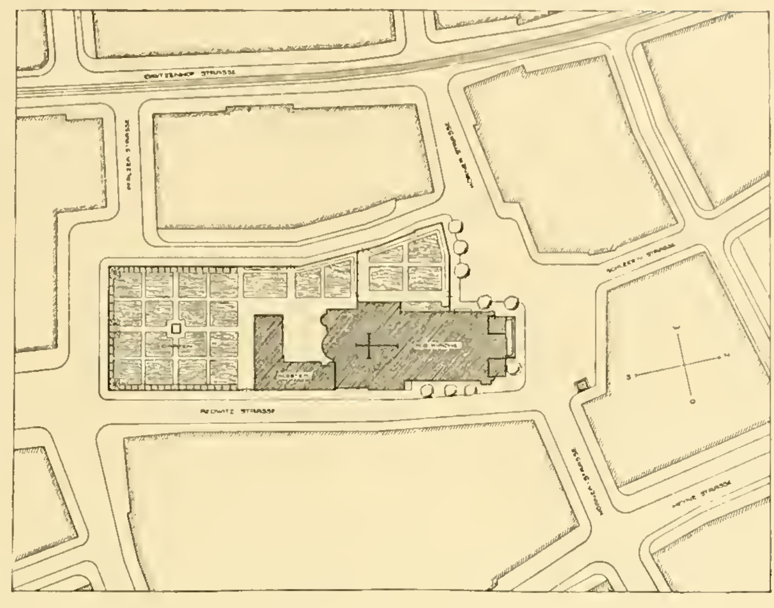
lagert sich die benachbarte Stadt Fürth, deren Verschmelzung mit Nürnberg in absehbarer Zeit zu erwarten ist.

Auf der Südseite nun wird sich die Landes-Kriegsgedächtniskirche erheben, zugleich als Pfarrkirche des aufblühenden Vorortes Gibitzenhof und infolge ihrer bedeutenden Abmessungen im Verein mit den genannten beiden alten Domen das Stadtbild beherrschend. Sie zeigt eine langgestreckte ruhige Dachform und an deren Abschluß zwei gleich hohe achteckige Türme, die sich in ihrer weichen Silhouette mit den etwas stumpfen Helmspitzen von den schlanken Turmlinien der alten Kirchen abheben (Abb. S. 48).

Den Bauplatz der Kirche bildet ein Teil des dem Franziskaner-Orden gehörenden Grundbesitzes, auf dem sich die Kirche mit dem vorhandenen 1914 erbauten Kloster und dessen Gärten zu einer einheitlichen Baugruppe zusammenschließt (vgl. Abb. S. 43 und 50). Die Lage der Kirche hat den Vorteil, daß diese zwar mittelbar zwischen zwei zukünftigen Hauptverkehrsstraßen gelegen, aber doch dem Straßenlärm gegenüber durch die angrenzenden ruhigeren



BAYERISCHE KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG, OBERER GRUNDRISZ. — *Vgl. obenstehende Abbildung*

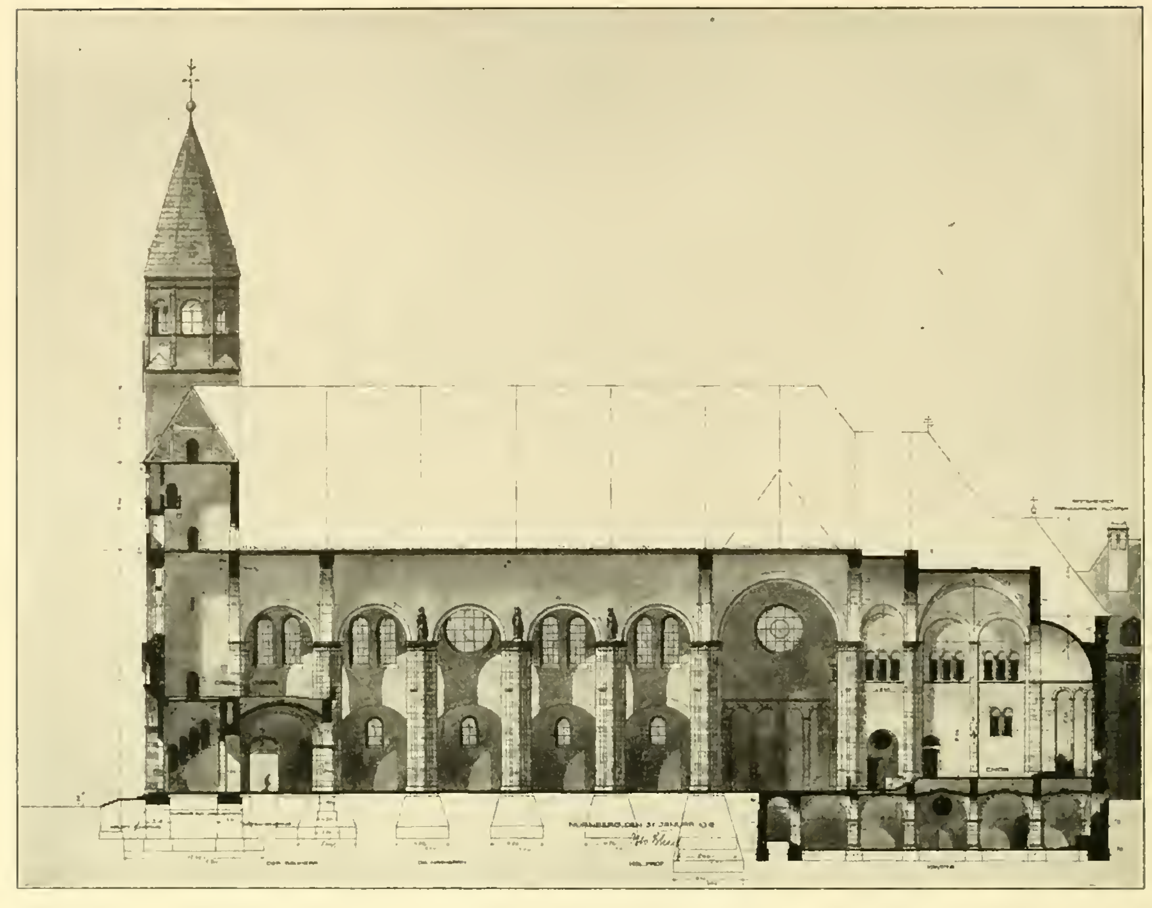


LAGEPLAN DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE ZU NÜRNBERG, OBEN WEST
Vgl. Text S. 43

Straßen isoliert ist. An zwei Seiten steht die Kirche, deren Achse von Norden nach Süden gerichtet ist, frei; an den beiden anderen Seiten ist sie vom Klosterbesitz umschlossen. Da die umgebenden Straßen und Plätze im wesentlichen noch der Bebauung harren, so kann in bezug auf diese Nachbarschaft allen erwünschten künstlerischen Rücksichten auf den Monumentalbau Rechnung getragen werden. Freilich zur Schaffung von monumentalen Straßenprospekten, wie sie etwa München aus der Zeit Ludwigs I. kennt, ist weder in dem Industriezentrum Nürnberg Gelegenheit, noch in der Bauaufgabe Veranlassung gegeben. Denn es handelt sich ja nicht um ein Denkmal als solches, sondern um ein zweckentsprechendes Gotteshaus, in dem das Gedächtnis der gefallenen Kriegshelden seine religiöse Vertiefung erfahren soll. Diesen Gedanken praktisch und künstlerisch zum höchsten Ausdruck zu bringen, hat der Architekt, Prof. Otto Schulz, in glücklicher Weise verstanden.

Schon die bedeutenden Dimensionen des Kirchengebäudes, das ca. 5000 Personen faßt, geben diesem den Charakter eines Domes, der auf den Beschauer im Äußern wie im Innern einen ernsten und feierlichen Eindruck macht. Wenn man vom Zentralbau, der für diese Pfarrkirche aus praktischen Gründen nicht in Frage kam, absieht, schienen es die zwei Systeme: Basilika und Hallenbau zu sein, zwischen denen der Architekt zu wählen hatte. Aber er hat sich nicht für eine dieser Formen im strengen Sinne entschieden, sondern einen Mittelweg eingeschlagen, zu dem sich im historischen Kirchenbau nur unentwickelt gebliebene Ansätze finden (System von Benevent). Die Grundform der Kirche bildet ein breites Mittelschiff mit Querschiff, beide mit flacher Decke überspannt. Das Mittelschiff wird beiderseits von gleich hohen schmalen, gewölbten Seitenschiffen begleitet und neben diesen ist zwischen den eingezogenen Strebepfeilern eine Reihe von Kapellen angeordnet. An das Querschiff schließt sich der tiefe gewölbte Chor; daneben liegt einerseits die mit dem Kloster verbundene und im Obergeschoß die Oratorien des Ordens enthaltende Sakristei; anderseits die Gedächtniskapelle, welche in besonderer Weise dem Gedächtnis der gefallenen Helden gewidmet ist. Unterhalb des Chores ergibt sich Gelegenheit zur Anlage einer Krypta (vgl. Grundriß Seite 42 und Längenschnitt Seite 44).

Bei allen so bedeutenden Monumentalbauten ist es kaum möglich, ein Übersichtsbild, wie es sich im Stadtprospekt darbietet, auch aus der Nähe zu gewinnen, immerhin gibt uns der Standpunkt da, wo sich die breite Gibitzenhofstraße gegen den Kirchplatz öffnet, einen guten Überblick über die Baumassen. Da aber der Sehwinkel des menschlichen Auges meist nur Ausschnitte des Gesamtbildes umfaßt so kommen hauptsächlich Platzbilder und Teilansichten des Bauwerkes zur Geltung. Vor allem fällt die Hauptschauseite (Abb. S. 47) der Kirche auf, die sich von dem vor der Nordfassade gelegenen Platze aus darbietet. In monumentaler Ruhe steigt hier die das Hauptportal umschließende, mit einer offenen Galerie bekrönte und in die beiden Türme aufgelöste Mauerfläche empor. Im Portale selbst ist für die formale Ausgestaltung der Fassade ein kraftvoller Grundakkord angeschlagen. Ein 11 m hoher Bogen umschließt den eigentlichen Portaleingang mit seiner überwölbten Vorhalle. Die mächtige Rose über ihm enthält eine plastische Kreuzigungsgruppe, zu der die übrige Portalplastik ikonographisch in Beziehung steht.



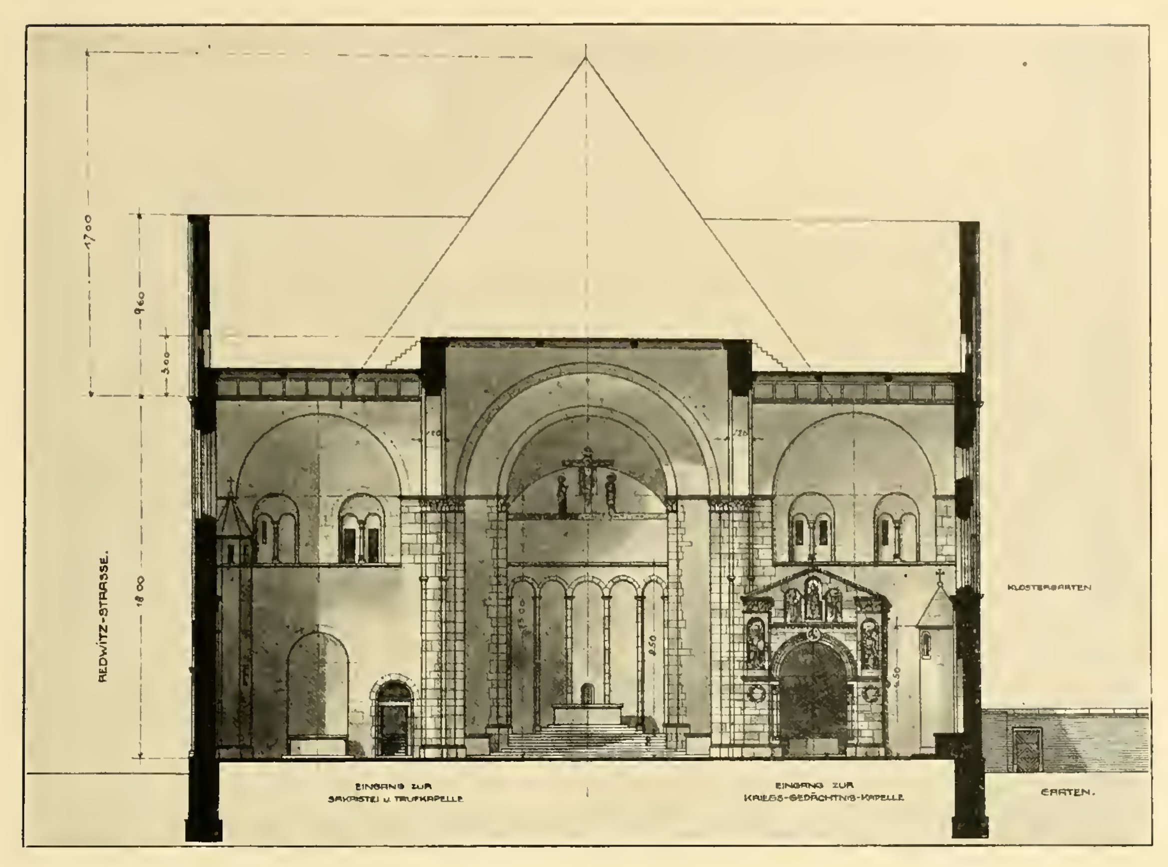
LÄNGENSCHNITT DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG. — *Vgl. Text S. 43*

Zu letzterer rechnen die Patrone des bayerischen Heeres, welche Maria als Patrona Bavariä umgeben und die Tympanonfüllung sowie die übrigen Portalwände ausfüllen. Zu beiden Seiten des Portales sind sodann in 2½ m hohen Reliefs Vertreter des Heeres selbst dargestellt, Huldigung und Anbetung vor dem Gekreuzigten durch die Kriegshelden zum Ausdruck bringend. Die beiden 55 m hohen Türme, die den Charakter der Klosterkirche nicht ganz verleugnen wollen, und von denen der westliche die schwere Friedensglocke enthält, bringen die Fassade machtvoll zum Abschluß. Ihrer Lage entsprechend werden sie vom Morgenlicht wie vom Abendsonnenschein umflutet. In dieses Bild tritt nun noch das seitlich angebaute Nebenportal (Abb. S. 48). An diesem Portal soll durch eine Reihe von Statuen und Reliefs der vornehmsten bayerischen Missionare und Diözesanpatrone die Erinnerung an die Christianisierung des Landes festgehalten werden.

Beim weiteren Umschreiten der Kirche kommt über den verhältnismäßig einfachen Seitenschiffen kontrastreich die reichere Ausgestaltung der Mittelschiffwände mit ihrem abwechselungsreichen Fenster- und Pfeilersystem zur Wirkung. Am östlichen Seitenschiff befinden sich sodann noch zwei Eingänge: das Marien- und das Sebaldusportal.

Die Chorapside, innerhalb des Klosterhofes gelegen, bietet hier ein intimes, zur klösterlichen Umgebung gestimmtes Bild und die Kriegsgedächtniskapelle sowohl, wie die zweigeschossige Sakristei zeigen schon in ihrer äußeren Gestaltung charakteristisch ihre Bestimmung an (vgl. Lageplan S. 43).

Wir betreten nun durch die Vorhalle unterhalb der zwischen den Türmen gelegenen Orgelempore das Innere der Kirche (Abb. S. 44, 45, 46, 49). Das weite Mittelschiff mit dem erhöhten Chor bildet den ersten Haupteindruck. Zu diesem gesellen sich sodann die Blicke in die Seitenschiffe mit ihren Kapellen und in das von Licht erfüllte Querschiff. Schritt für Schritt ent-



QUERSCHNITT GEGEN DEN CHOR DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG UND PORTAL ZUR KAPELLE

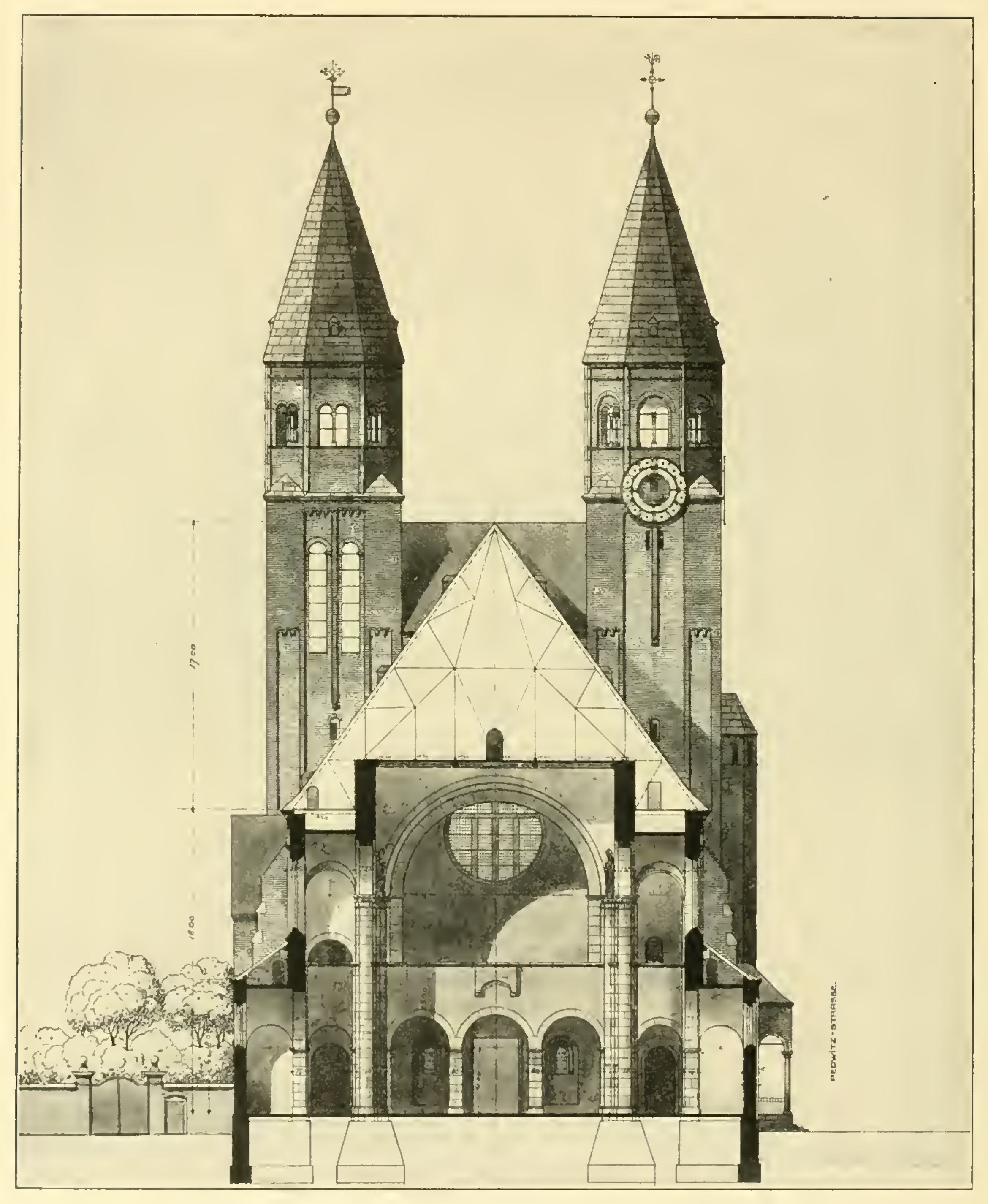
Text unten u. S. 47

hüllen sich nun malerische Bilder, die in ihrem Reiz gesteigert werden durch die abgewogene Belichtung der einzelnen Raumteile. Hier dämmerige Stille, dort blendende Lichtfluten, je nach Zweck und Bestimmung zu einer Harmonie vereinigt, die in die feierliche Schönheit des Chores ausklingt.

Die Kapellen auf beiden Seiten der Seitenschiffe bilden intime Räume, die nach Wunsch ihrer Stifter besonderen Heiligen geweiht, je nach Veranlassung einfacher oder reicher ausgestattet sind, und neben dem Altare an den Wandflächen für plastischen und malerischen Schmuck reichlich Gelegenheit bieten. Wir gewahren u. a. eine St. Antonius-, St. Jakobus-, St. Theresia-, St. Kreszenzia-, St. Aloysius- und St. Sebalduskapelle. In einem der Türme eine solche der »Mater dolorosa« geweiht. An dem Vierungspfeiler der Epistelseite, zwischen Mittel- und Querschiff, erhebt sich die Kanzel.

Das weiträumige helle Querschiff hat in bezug auf seine Bestimmung eine Teilung erfahren. Das östliche Querschiff bildet eine Kapelle der hl. Jungfrau, das westliche eine solche des hl. Franziskus. Hier, umflossen vom Morgenlichte, baut sich der Marienaltar auf, zu dessen Ausstattung der Kunst so reiche und erhebende Vorwürfe geboten werden. Aber auch die Wandflächen sollen in Freskobildern Darstellungen der Marienverehrung zeigen, bei denen sich die Innigkeit der Gedanken mit der künstlerischen Fähigkeit ihrer Schöpfer vereinigen muß. Dort gegen Westen werden andere Farbenakkorde vorherrschen, denn hier zeigen uns die ernsten Fresken, welche die Wandflächen ausfüllen, Szenen aus dem Leben des großen Ordensstifters, mit deren Darstellung schon Giotto di Bondone in Assisi sich verewigt hat. Sie umgeben den dem hl. Franziskus geweihten Altar.

Wir stehen nun vor der Kommunionbank mit dem Blick gegen den Chor, in dem alle Wirkung auf das höchste gesteigert ist. Auch in der Farbe. Der Hochaltar in weißem Marmor mit goldenem Tabernakel trägt weiter keinen Aufsatz. Denn wie ein einziges mächtiges Retabulum wirkt die abschließende Apsiswand mit ihrem reichen plastischen und malerischen Schmuck. Unten Kriegsheilige: St. Michael, St. Georg, St. Barbara, St. Mau-



QUERSCHNITT GEGEN DIE ORGEL DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG

ritius, St. Gereon und andere. Darüber in Mosaik die Gestalt des Heilandes als Herr und König. Auf der Wandfläche über der Apsis sodann die hl. Dreifaltigkeit, vervollständigt durch den im Triumphbogen angebrachten plastischen Kruzifixus.

Der Chor selbst enthält noch zwei Seitenaltäre. Von diesen ist der linke als Sakramentsaltar dem hl. Herzen Jesu geweiht, der rechte dem hl. Georg, dem Patron der Ritter, der sein siegreiches Schwert der Conceptio immaculata zu Füßen legt.



HAUPTSEITE MIT PORTALANSICHT DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG
Text S. 43

Noch ist auf die flache Decke im Mittel- und Querschiff hinzuweisen, die in reicher Malerei auf das Hirtenamt der Kirche bezügliche Darstellungen enthält und von der in der Vierung im Strahlenkranze das plastische Bild der Patrona Bavariae herunterhängt.

Nun fesselt unsere Aufmerksamkeit der Portalbau im rechten Querschiff, dessen hoher Bogen einen freien Blick in die G e d ä c h t n i s k a p e l l e gewährt (Abb. S. 45). Die Kapelle besteht aus zwei Jochen und faßt drei- bis vierhundert Personen. Auf der einen Seite öffnen



ANSICHT DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG VON DER GIBITZENHOFSTRASZE AUS

Text S. 42 und 44

sich in ihr Arkaden gegen den Chor, die entgegengesetzte Wandfläche enthält die Fenster. Die Wände sind mit Marmor verkleidet. Vergitterte Nischen bewahren die Heldenbücher mit den Namen der Gefallenen, deren Andenken die Angehörigen hier zu erhalten gewünscht haben. In der mit Mosaik geschmückten Apsis erhebt sich der hl. Kreuzaltar.

Unsere Abbildungen geben die Raumbilder der Kirche wieder; die innere Ausstattung ist nur spärlich angedeutet. Das Programm, das uns für die letztere entwickelt wird, soll in seinen Einzelheiten nicht als feststehend gelten, sondern nur allgemeine Richtlinien geben, zugleich soll darauf hingewirkt werden, die alte liturgische Ikonographie, deren Überlieferung leider vernachlässigt ist und nach der die Bildwerke der Kirche einen einheitlichen belehrenden und erbauenden Zyklus bildeten, wieder zur Geltung zu bringen. »Es hat sich unter Leitung der Kirche« sagt A. von Essenwein, »ein großer Bilderkreis festgestellt, der den ganzen Inhalt der kirchlichen Lehre umfaßt und bis ins kleinste dieselbe zur Darstellung bringt. Jedes einzelne Werk stellt daher in der Gesamtanordnung einen oder mehrere größere oder kleinere Abschnitte der Lehre dar, die es dem Beschauer vor Augen führt«.

Zugleich sollen die großen Aufgaben angedeutet werden, die sich an dieser Stelle unseren Plastikern und Malern, die hier ihr Bestes zu leisten berufen sind, bieten.

Der Grundton, auf den die räumliche wie die formale Ausgestaltung des Bauwerks gestimmt ist, ist ernste Feierlichkeit und



INNERES DER KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG. — *Text S. 44*

ruft die Erinnerung an die Dome der großen Vergangenheit unseres Vaterlandes, an das 12. Jahrhundert, wach. Insofern erscheint eine gesunde Tradition nicht unbewußt betont und der Architekt hat sich von dem in den letzten Dezennien von Theoretikern betriebenen, jetzt freilich als Irrtum erkannten übereifrigen Drängen nach einem neuen Stile ersichtlich nicht beirren lassen.

Von den historischen Vorbildern aber sondert sich der Neubau nicht nur dadurch ab, daß er den veränderten Bedürfnissen der Neuzeit Rechnung tragen muß.

Auch in der Formensprache verzichtet er auf akademische Stilvorschriften und bringt eine frische ausgereifte Eigenart zur Geltung.

Es ist in der Architektur weit schwieriger, sich über das Persönliche des Künstlers klar zu werden, als in der Malerei oder Plastik, aber in dem künstlerisch empfindenden Kritiker müssen auch der Architektur gegenüber gleichgestimmte Saiten mitklingen und ihm Wesen und Art auch des Baukünstlers offenbaren.

Von Bedeutung erscheint bei der Kriegsgedächtniskirche, daß auch auf die Architektur der übrigen Nürnberger Kirchen eine erwünschte Rücksicht gewahrt wurde, denn diese gehören in der Mehrzahl dem späten Mittelalter und der Renaissance an, wäh-

rend die frühere Architekturperiode, an die die Kriegsgedächtniskirche anklingt, in Nürnberg heute nur mehr in vereinzelten Resten vertreten ist. Schließlich hat die gewählte Formsprache auch den Vorteil, daß sie besonders bei der inneren Ausstattung der Entfaltung aller künstlerischen Kräfte den weitesten Spielraum gewährt, indem sie wohl das Erfordernis einer weihevollen und ernsten kirchlichen Stimmung, aber keinerlei beengende Stilfesseln mit sich bringt.

Professor Otto Schulz, der Architekt des neuen Monumentalbaues, der eine außerordentlich fruchtbare und glückliche Tätigkeit besonders auch als Kirchenbaumeister entwickelt hat, steht im besten Mannesalter und gehörte selbst mehrere Jahre dem Feldheere an.

EINGANG DES FRANZISKANERKLOSTERS IN NÜRNBERG
MIT PLASTIK VON MAX HEILMAIER

Wir können nur wünschen, daß möglichst bald unter den Segnungen des Friedens sich die bayerische Kriegsgedächtniskirche aus dem Grunde erheben und eine Ausgestaltung erfahren möge, in der sie für alle Zeiten als ein würdiges Denkmal der bayerischen Kunst unserer Zeit bestehen kann.

In diesen Wunsch schließen wir auch das Kunstgewerbe ein. An die heiligen Geräte sowohl wie an die textile Kunst der Paramentik sind hohe Anforderungen zu stellen. Immer noch müssen wir von der Tatsache, daß die künstlerische Qualität, die wir in dieser Beziehung in den historischen Kirchenschätzen bewundern, in der Neuzeit nur ganz vereinzelt erreicht wird, beschämt werden. Den guten Willen der Stifter in die richtigen Bahnen zu lenken, Minderwertiges fernzuhalten, beharrlich darauf hinzuweisen, daß zum Dienste des Allerhöchsten nur die höchste Anspannung der künstlerischen Kräfte Würdiges zu leisten imstande ist — das müssen die Richtlinien sein für die Ausgestaltung der bayerischen Kriegsgedächtniskirche.

Schmitz



ARCH. PROF. OTTO SCHULZ

FRANZISKANER-KLOSTER IN NÜRNBERG. — *Text S. 43*

DER HANS-MUELICH-ALTAR ZU INGOLSTADT

Kunsthistorische Studie von Dr. Franz Jacobi-München

(Vgl. Abb. S 52—63)

Die obere Stadtpfarrkirche zur Sch. U. L. Frau in Ingolstadt besitzt in ihrem Hochaltar das Hauptwerk des Münchener Hofmalers Hans Muelich (1516—1573), das zugleich das Schlußwerk seines Lebens bildet. — Dieser Hochaltar wurde im Jahre 1572 zur Feier des 100jährigen Bestehens der Ingolstädter Universität errichtet. Näheren Aufschluß über die Errichtung dieses Werkes geben uns die Ingolstädter Annalen[1]), in denen es heißt: »Altare summum apud D. Virginem errectū est, inpensis Serenissi Boiorum Ducis Alberti, cura et opera cum Academicum et Reipublicae Ingolstadianae, tum vero Magnifici Domini Cancellariy Simonis Ecciy. Illustre sanè est, magnificum et augustum, quodque aliquot millibus florenorum constat, opus.« Außerdem trägt der Altar selbst unter dem Stifterbilde, auf dem Herzog Albrecht V. mit seinen drei Söhnen Wilhelm, Ferdinand und Ernst, und mit seiner Gemahlin, der Herzogin Anna unter dem Schutze der von Engeln und Heiligen umgebenen Madonna kniet, folgende Inschrift: »Dem Allmechtigen Gott zu ewigem lob der Hochgelobten himel kinigin Maria zu Eer vnd zier der herlichē kirche ist dise Chordafl, auf Beuelch vnd vorlag, des Durchlauchtigstē Hochgeborenē Fürsten vnd Hern Albrechts pfalze graffen Bey Rhain, Hörtzog in ober vnd Nider Bairn usw. Dahier verordnet vnd gemacht worden. Gott welle seine Frl. Gul. der gantzē furstliche frömmen Catholischē Herrschafft dē ewigē lonn geben. Ame. geschehe Ao. 1572.« Auf der Rückseite des Altars besagt eine weitere Inschrift: »Dises ansechlich werkh ist auf Furstlichē beuelch, durch der nachbenanten Herr̄ Symon Egkhē der Rechte Doctor Cantzlers. Conratē Zellers zu Leuberstorf Camermaisters vnd ander Furstlicher Räthe, auch der Hochlobliche Universität, vnd dann Burgermaister vnd Rathe der Stat Ingolstat hilff vnd befurderung Erstlich vō Maister Hannsen Wisreuter Kistlern vna hinach durch Maister Hannsen Muelich maler beedē Burgern zu Munchē veruertigt vnd vollendt worden. Gott sey lob vnd Dankh gesagt« (Abb. S. 52—63).

Laut dieser Urkunden haben also hauptsächlich Herzog Albrecht V., die Ingolstädter Universität und die Ingolstädter Bürgerschaft zur Stiftung, und Muelich und Wisreuter zur Herstellung des Altars mitgewirkt. Albrechts V. Mitwirkung erklärt sich zunächst aus den großen Sympathien für Ingolstadt[1]), die er, wie sein Vorgänger, stets zeigte. So steuerte er schon 1570 der großen Teuerung in Ingolstadt, 1575 gründete er dort das Collegium Albertinum, das jetzige Münchener Georgianum, und 1572 verlegte er sogar, wegen zu starker Sterblichkeit in München, seine Hofhaltung nach Ingolstadt. Albrechts Verbindung mit Ingolstadt wurde noch inniger dadurch, daß er von der Stadt einige Male Darlehen erhielt, wofür er auch ein Anerkennungsschreiben der Stadt sandte. Am tiefsten indes gründet Albrechts Vorliebe für Ingolstadt wohl darin, daß er an der dortigen Universität in seinem Wissen und seinem Glauben gefördert wurde. Das waren alles Faktoren, die Albrecht mitveranlaßten, den Ingolstädtern ein so großartiges Kunstwerk zu stiften. Zudem ist nicht zu übersehen, daß Albrecht seine Kunstliebe[2]) von seinen Vorfahren ererbt hatte. Nicht ganz ohne Belang für die Stiftung gerade eines Marienaltars[3]) mag außer dem Umstand, daß die Liebfrauenkirche der Patrona Bavariae geweiht war, auch Albrechts besondere Verehrung Mariens gewesen sein, der er die Rettung seines Lebens zugeschrieben hatte, infolgedessen er auch schon in Alt-

[1]) Valentinus Rotmarus, Annales Ingolstadienses ... Ingolstadii 1580, Pag. 150. Archiv der Universität München D. III, Nr. 4, S. 29.

[1]) Ostermair, Sammelblatt, Ingolstadt 1888, S. 101. Mederer, Geschichte Ingolstadts 1807, S. 144. Schreiber, Geschichte Bayerns, Freiburg 1889, S. 101.

[2]) Riezler, Abhandlungen der Akademie d. Wissensch. III. Kl., 21. Bd. 1. Abt. München 1894; Westenrieder, Geschichte von Bayern, München 1786, S. 399.

[3]) Lipowsky, Schauplatz bayr. Helden von J. U. M. Nürnberg 1681, S. 377.

ötting den Altar Mariens reich beschenkt hatte. Albrechts hohes Interesse für den Ingolstädter Hochaltar beweist auch ein zweimaliger Besuch in den Jahren 1568 und 1575[1].)

Die Mitwirkung der Universität[2]) bei Errichtung des Altarwerkes gründet darin, daß Albrecht im Jahre 1516 der Universität das Patronatsrecht über die Pfarreien, Kaplaneien und Altäre der beiden Ingolstädter Pfarreien übertrug und 1518 die Frauenpfarre gegen ein jährliches Entgeld von 50 fl. der Universität inkorporiert hatte. Außer finanzieller Beisteuer zum Universitäts-Jubiläums-Altar liegt die Mitwirkung von seiten der Universität hauptsächlich in dem Entwurf des ganzen Zyklus, der in Malerei und Plastik zur Ausführung kommen sollte. Mit Rücksicht auf diesen Umstand hat Muelich auch das Professorenkollegium auf der Disputation der hl. Katharina porträtähnlich gegeben und auf dem Stifterbild die hl. Katharina, als Universitätspatronin besonders hervorgehoben.

¹) Gerstner, Stadt Ingolstadt, München 1853, S. 200; Handschrift im Stadtarchiv Ingolstadt.

²) Prantl, Geschichte der Universität München 1872, I, 105.



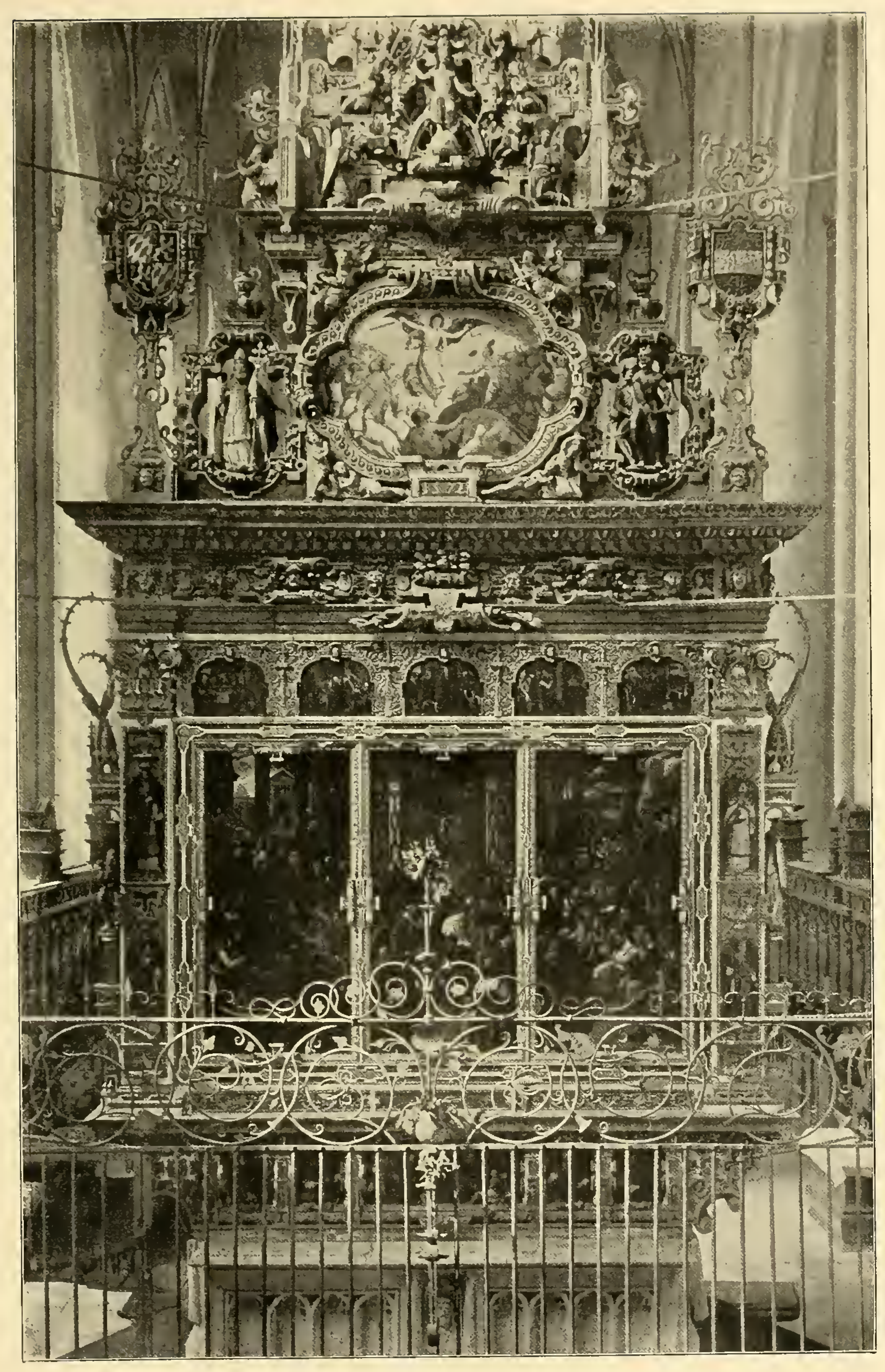
Der Hans-Muelich-Altar in der oberen Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt, Vorderseite
Text S. 51 ff.

Außer verschiedenen Privatspenden[1]) zur Errichtung des Altars wäre noch zu erwähnen der Beitrag des Erzherzogs Ferdinand von Österreich, des späteren Kaisers Ferdinand II., der 1000 ungarische Dukaten zur Vergoldung des Altars überwies.

Als Meister des Altarwerkes werden auf der oben angeführten Inschrift genannt der Maler Hans Muelich und der Kistler Hans Wisreuter, was auch durch die Hofzahlamtsrechnungen[2]) bewiesen wird. Hier heißt es: »1572 item der Hr. Muelich eingenommen wegen gemacht herrlicher Kohrtafel gen. u. l. Frau zu Ingolstadt abraitung und verglaichung getroffen 2200 Gulden, Kistler Wisreuter und Arbeit zu dieser Kohrtafel 47 Gulden.« Daß natürlich ein so mächtiger Altar nicht das Werk eines einzigen Malers sein kann, ist klar, zudem uns ja bekannt ist, daß in damaliger Zeit bei Herstellung von Kunstwerken so großen Umfanges stets mehrere Kräfte zu gemeinsamer Arbeit sich vereint haben. Aber auch davon abgesehen, würden allein schon die Differenzen, welche die verschiedenen Gemälde aufweisen, zur Annahme von Hilfskräften zwingen. Die Tradition liebte es nun, als hauptsächlichsten Mitarbeiter einen gewissen Christoph Schwarz (1550—1579) zu nennen, und eine Reihe von Kunsthistorikern berichten diese

¹) Ostermeier, Sammelblatt, Ingolstadt 1880, S. 229. Fischer, Die Stadtpfarrkirche z. Sch. U. L. Frau, Ingolstadt 1892, S. 23.

²) Westerieder, Bay. hist. Kalender 1788, S. 194.



RÜCKSEITE DES HANS-MUELICH-ALTARS ZU INGOLSTADT

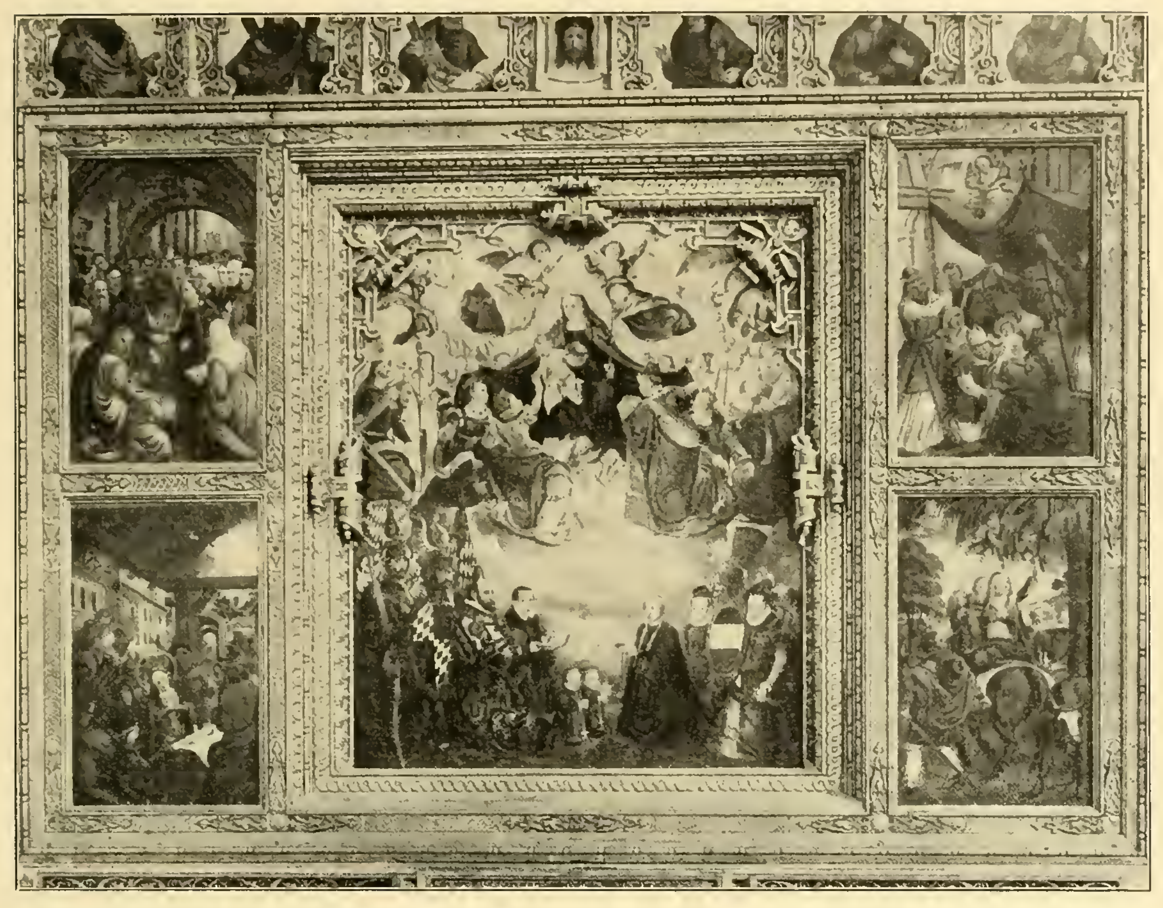
Vgl. Abb. S. 52



HAUPTBILD DES MUELICH-ALTARES MIT DER FAMILIE DES HERZOGS ALBRECHT V.
Vgl. Abb. S. 55. — Text S. 57

traditionelle Annahme. Ganz verschieden sind aber schon die Ansichten, welche von den Ölgemälden dem späteren Münchener Hofmaler Schwarz zugeschrieben werden sollen. Die meisten Historiker bezeichnen, der Tradition folgend, die Passionsdarstellungen und Prophetenbilder als Werke des Christoph Schwarz[1]), so Nagler, Gerstner, Sighart, Gemminger, Lübke, Lipowsky usw., manche lassen auch mit Riehl die Evangelien-Darstellungen als seine Werke gelten, Zimmermann und Janitschek sogar die »Disputation der hl. Katharina«, während Riehl und Fischer letztere wegen der feineren Komposition und des »vor-

[1]) Nagler, Die Monogrammisten, München 1861, S. 490. Nagler, Künstlerlexikon 1840, IX. Bd., S. 260. Sighart, Gesch. d. bild. Künste, München 1863, II, 707. Gemminger, Das alte Ingolstadt, Regensburg 1864, S. 38.



Vom Muelich-Altar, ganz geöffnet. Hauptbild (Stifterbild), Mariä Vermählung, Geburt Christi, Aufopferung im Tempel, Flucht nach Ägypten. Oben Apostel. — *Vgl. Abb. S. 54.* — *Text S. 57*

nehmen Eindruckes« wohl mit Recht lieber dem Hans Muelich, der sicherlich die führende Rolle bei der Herstellung des Kunstwerkes inne hatte, zueignen wollen.

Worauf sich aber die traditionelle Annahme, gerade Schwarz habe bei Herstellung der Ölbilder besonderen Anteil genommen, stützt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit eruieren. Doch kann die Annahme einerseits darin gründen, daß Schwarz als geborner Ingolstädter zur Herstellung eines Ingolstädter Kunstwerkes beigezogen worden sein mag, anderseits aber in scheinbaren Anklängen der fraglichen Bilder mit signierten Altarblättern von Schwarz. Diese Anklänge dürften aber weniger auf künstlerische persönliche Eigenart als vielmehr auf den allgemeinen Zug damaliger Kunstrichtung zurückzuführen sein. Noch schwieriger dürfte es sein, zu entscheiden, welche Bilder dann von Schwarz stammen, zumal gelegentlich einer gründlichen Restauration des Altarwerkes im Jahre 1851 die Altargemälde zum Teil übermalt wurden. Ja mir scheint nicht einmal der sichere Beweis möglich, daß überhaupt der damals 20jährige Schwarz erheblicheren Anteil genommen. Wäre letzteres eine sichere Tatsache, dann würde wohl höchstwahrscheinlich auch ihm die Ehre zuteil geworden sein, daß sein Name auch auf die Altarinschrift neben Kistlermeister Wisreuter gesetzt worden wäre. Sicherlich aber wäre zum allerwenigsten in den genauest geführten, im Kreisarchiv München sich befindenden Hofzahlamtsrechnungen Albrechts V. eine diesbezügliche Notiz zu finden, nachdem Schwarz dort öfters an anderer Stelle (1568, 1574 ...) genannt ist, und sogar die 5 fl. genau verzeichnet sind, die Schlosser Milo für seine Arbeit an dieser Chortafel erhalten hat.

Lübke, Kunstgeschichte 1890, S. 735. Lipowsky, Künstlerlexikon, München 1810, S. 89. Riehl, Abh. d III. Kl. d. Kgl. Ak. d Wiss., XXII. Bd. 1. Abt., München 1900, S. 183. Riehl, Kunstdenkmäler Bayerns, München 1895, S. 29. Riehl, Bayerns Donautal, München 1912, S. 288. Zimmermann, Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts, Straßburg 1895, S. 45. Janitschek, Geschichte d. Malerei, Berlin 1890, S. 421.



Vom Muelich-Altar: Innerster rechter Flügel: Maria Geburt, Aufnahme in den Tempel, Verkündigung, Heimsuchung. — *Text S. 57*

Hans Muelichs Altarwerk ist schon im architektonischen Aufbau [1]) ein Unikum. Muelich war bestrebt, den 6 Meter breiten und 8 Meter hohen Altar der spätgotischen Hallenkirche anzupassen, ohne den Renaissance-Charakter seiner Zeit aufzugeben. Hierdurch ergab sich ein für uns hochinteressanter Mischstil zwischen Gotik und Renaissance.

Echt mittelalterlich empfunden ist, daß sich auf der gotischen Mensa eine Predella als Vermittlung aufsetzt. Ganz spezifisch mittelalterlich ist das Festhalten am gotischen Flügelaltar, der hier sogar Doppelflügel trägt; für die Zeit der Gotik charakteristisch ist die enorme Höhenstrebung des ganzen Altars, dessen mächtig ansteigender Giebelbau in phantastisch-gebogenen, spätgotischen Fialen ausläuft; echt gotisch ist die Verwendung von vielen, dekorativ eingesetzten Fialen, mittelalterlich muten uns die oftmalige Verwendung von gotischen Profilierungen und spätgotischen Säulenbasen an. Mittelalterlich sodann ist die Teilung der Flügel in verschiedene Felder, auf denen nebeneinander gereiht ein mächtiger, auf Kupfer gemalter Zyklus zur Darstellung kommt. Besonders charakteristisch für dieses Festhalten an der mittelalterlichen Tradition ist, daß Muelich gerade die für die Renaissance charakteristische Gesamtwirkung aufhebt, indem er das mächtige Altarblatt auf der Rückseite des Altars durch vertikale Leisten in Felder teilt und selbst in die Pilaster Heiligenbilder einsetzt. Auch das starke Beiziehen der Plastik klingt echt mittelalterlich.

Renaissance-Charakter hingegen zeigen die beiden den Altarschrein einrahmenden Pilaster mit ihren korinthischen Kapitälen, der darauf ruhende, antikisierende Architrav, die horizontale Unterbrechung des hochanstrebenden Giebelbaues durch ein von Renaissance-Konsolen getragenes Gebälk, das Einsetzen eines mächtigen Medaillongemäldes in den Giebel, die reichen ornamentalen Details, wie Rollwerk, Kartuschen mit Wappen, Engelköpfchen, Fratzen, Konsolen usw., die allüberall in Fülle angebracht sind. Aber auch hierin zeigt der Künstler nicht das Streben nach einer großen, den Renaissance-Altar charakterisierenden Gesamtwirkung, sondern in mittel-

[1]) Hoffmann, Altarbau, München 1905, S. 33. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, Kassel 1863, II, 193. Nach Gerstner, Gesch. d. Stadt Ingolstadt 1853, S. 198, war der Altar vom Jahre 1790—1851 bedeutend höher, da das Stifterbild samt den Flügeln mit dem Marienleben in die Höhe gerückt war, wegen des unten eingebauten Tabernakels.

alterlicher Weise verliebt er sich in die kleinsten Details, wie vor allem die liebevolle Behandlung der Flügelumrahmungen zeigt, die von außen nach innen betrachtet, eine aufsteigende Reihe darstellen von einer grisailleartigen Bemalung bis zur reichsten, plastischen Ornamentik.

Wie im Aufbau und in der dekorativen Wirkung, trotz der zahlreichen, äußerlichen Renaissance-Details, doch der mittelalterliche, gotische Charakter durchbricht, so auch in der Anlage des gesamten Bilderzyklus. Der Altar des Mittelalters verfolgte neben künstlerischen Zielen auch didaktische Zwecke, was bei den in Hallenkirchen freistehenden Altären wegen der Fülle der zur Verfügung stehenden Flächen doppelt leicht ausführbar war.



Vom Muelich-Altar. Innerster linker Flügel: Anbetung der Könige, Beschneidung, Der 12jährige Jesus im Tempel, Mariä Tod. — *Text unten*

Der Muelich-Altar mit seinen etwa 100 Darstellungen bietet uns ein hochinteressantes Beispiel, wie man selbst in der Renaissancezeit es noch verstand, in geistvoller Weise das Volk durch den Altar zu erbauen und zu belehren.

Der Künstler greift zurück bis auf den Repräsentanten des alten Bundes, bis auf Moses, den er in Holzplastik an die Seite des linken Pilasters stellt. Als Vermittler und Verkündiger der Offenbarung des Alten Testamentes tragen die äußeren Flügel in ihrer Bekrönung die Brustbilder der großen und kleinen Propheten, die Übergangsperiode zum neuen Bund ist gekennzeichnet durch den Vorläufer Christi, den hl. Johannes, der an der Seite des rechten Pilasters steht. Logisch schließt sich ein Zyklus von 14 großen Bildern aus dem Leben Mariens, der aufsteigenden Morgenröte des neuen Bundes, an, und in innigster Verbindung damit steht das Jugendleben ihres göttlichen Kindes. Dieser Zyklus, der bei vollständig geöffneten Flügeln sichtbar, beginnt mit der Geburt Mariens, es folgt ihre Darbringung im Tempel, ihre Verlobung, die Verkündigung, ihre Begegnung mit Elisabeth, die Geburt Jesu, dessen Beschneidung, dessen Anbetung durch die drei Weisen, Mariä Reinigung, ihre Flucht nach Ägypten, die Wiederauffindung Jesu, und Mariens Ableben (Abb. S. 55—57). Hoch oben im Giebel finden wir von einer mächtigen Kartusche umrahmt das von den Aposteln umgebene leere Grab Mariens, von 2 musizierenden Engeln in Holzplastik flankiert. Darüber ebenfalls in Holzschnitzerei Mariens Krönung im Himmel durch die hl. Dreifaltigkeit. Das sogenannte Stifterbild, das Hauptbild des Altars, zeigt uns dann die Verherrlichung Mariens durch die Engel und Heiligen im Himmel und ihre Verehrung auf Erden durch die herzogliche Familie (Abb. S. 54). An die Szenen aus der Jugendgeschichte des



Vom Muelich-Altar. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln, rechter Flügel Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Geißelung, Dornenkrönung. — *Text nebenan*

bietet sich uns die ganze Leidensgeschichte Christi in 12 kleineren und einem großen Gemälde dar (Abb. S. 58 bis 61). Auf der linken Seite beginnend, sehen wir Jesu Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl, Christus auf dem Ölberg, seine Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Verspottung und Kreuztragung, auf dem großen Mittelbilde seine Kreuzigung, rechts davon seine Grablegung, sein Hinabsteigen in die Vorhölle, seine Auferstehung, und mit seiner Himmelfahrt schließt die Erlösungsgeschichte. — Da aber die Erlösungsfrüchte Gemeingut der Nachwelt sein sollen, läßt der Künstler die Hauptrepräsentanten kirchlicher Tradition folgen. An der Spitze stehen natürlich die Augen- und Ohrenzeugen, die 12 Apostel, deren Brustbilder in die Krönung der innersten Flügel, rechts und links neben »Veronikas Schweißtuch« gesetzt sind. Daran schließen sich logisch auf der Vorderseite der Predella die 4 Evangelisten, die die christliche Lehre schriftlich fixiert haben. Als die Begründer und Vertreter einer wissenschaftlichen Behandlung der göttlichen Lehre sind auf der Rückseite der Pilaster die 4 orientalischen, und auf der Rückseite der Predella die 4 okzidentalischen Kirchenväter gegeben, während die Apologie des Christentums und dessen Sieg über das Heidentum uns in der »Disputation der hl. Katharina« auf der Rückseite des Altars vor Augen gestellt sind. Als Vorbilder der Umsetzung von Christi Lehre in die Tat sind die »Werke der Barmherzigkeit« in die Bekrönung des rückwärtigen Altarschreines gesetzt, während die Frucht des werktätigen Glaubens in den 4 Heiligen auf der Vorderseite der Pilaster bezeichnet ist. Das Ziel und Ende der gesamten Heilsökonomie endlich ist oben im Giebel auf der Rückseite des Altars gegeben im Jüngsten Gericht: Christus thront als Weltenrichter auf der Weltkugel, umgeben von Engeln, die Leidenswerkzeuge tragend; links unter Chri-

göttlichen Kindes schließen sich 10 Gemälde aus der Zeit seiner Lehr- und Wundertätigkeit, von denen 8 auf der Außenseite der äußersten Flügel angebracht sind; nämlich Zachäus und Christus, die Fußwaschung durch Magdalena, die Berufung des Matthäus, die Heilung der Aussätzigen, Christus und die Ehebrecherin, der Zöllner und der Pharisäer, das kananäische Weib, der Hauptmann zu Kapharnaum, und in der Mitte der Vorderseite der Predella die Auferweckung des Lazarus (Abb. S. 62 und 63). Mit der auf der Rückseite der Predella angebrachten Szene: »Christus und die Apostel, Gottes Wort verkündigend« schließt dann die Darstellung der Lehrtätigkeit Christi. — Bei geöffneten äußeren und geschlossenen inneren Flügeln des Altars

stus kniet Maria, als Mittlerin, rechts der hl. Johannes. 4 Engel rufen mit Posaunen zum Weltgericht, das in der unteren Hälfte des rückwärtigen Giebelbaues teils malerisch teils plastisch gegeben. Auf der Seite der Bösen steht in Holzplastik der Teufel als Beherrscher der Hölle, auf der Seite der Guten der hl. Petrus, als Vertreter Christi auf Erden (Abb. S. 53).

Diese geistreiche Komposition geht zwar in ihrer Anlage ohne Zweifel auf die Artistenfakultät der Universität zurück, aber ebenso sicher ist, daß die geistvolle Ausarbeitung der einzelnen Themen ein persönliches Werk Muelichs ist. Daß Muelich dazu fähig war, beweisen vor allem seine zahlreichen prächtigen Miniaturen, mit denen er unmittelbar vorher, 10 Jahre lang, die beiden mächtigen Folianten der Orlando di Lasso'schen Motetten (Staatsbibliothek München, Cim. 51) illustriert hatte, wobei er neben antiker Literatur und Weltgeschichte in erster Linie biblische Studien zu machen gezwungen war. Überhaupt steht Muelichs Miniaturwerk nicht nur inhaltlich, sondern auch formell in so innigem Zusammenhang mit seinem Altarwerk, daß ich es mit vollem Recht eine »Studienmappe« zu dem Schlußwerk seines Lebens nennen möchte, das erst ganz in das Denken und künstlerische Fühlen Muelichs Einblick gewährt, und so sein Altarwerk innerlich erklärt.



Vom Muelich-Altar. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln, rechte Hälfte des Mittelbildes: Ölberg, Judaskuß, Verspottung, Kreuztragung. — *Text S. 58*

Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, sind die Gemälde des Altarwerkes ganz verschieden einzuschätzen. Schon rein maltechnisch angesehen, besteht ein großer Unterschied. Mit viel weniger Sorgfalt sind die Bilder auf den äußeren Flügeln gearbeitet, was zum Teil darauf zurückgehen mag, daß nach mittelalterlichem Brauche die äußeren Flügel nur für die gewöhnlichen Tage des Jahres bestimmt waren, und deshalb auch einfacher sein sollten, im Gegensatz zu dem vollkommen geöffneten Altar, der als Prunkstück für die höchsten Festtage auch die volle Pracht entfalten sollte, zum Teil liegt der Grund aber auch darin, daß bei den Außenflügeln die Gehilfen des Meisters herangezogen wurden. Es macht sich tatsächlich eine gewisse Handwerksmäßigkeit besonders bei den Passionsszenen und bei den Evangelienbildern bemerkbar. Größere Sorgfalt wurde auf das Hauptgemälde der Passion, die Kreuzigungsszene, sowie auf die Propheten und Evangelisten verwendet. Am sorgfältigsten sind ohne Zweifel die Bilder des Marienlebens und das Stifterbild gegeben, die mit der größten Schärfe und Genauigkeit, miniaturenhaft, fast wie geleckt gemalt sind. Dem Altarwerk indes fehlt vorerst die Großzügigkeit in der Komposition. Am schlechtesten hierin sind die Evangelienbilder und die kleinen Passionsbilder, die eigentlich gar keine Komposition aufweisen, sondern die nur ein gedrängtes Gewirr von Personen bieten, so daß es oft schwer fällt, überall die Hauptperson herauszufinden. Es mangelt diesen Bildern entweder die zentrale Anlage ganz, oder es ist in rein äußerlicher, möglichst aufdringlicher Weise durch besonders grelle Beleuchtung,



VOM MUELICH-ALTAR. BEI GESCHLOSSENEN INNEREN UND GEÖFFNETEN ÄUSZEREN FLÜGELN, LINKE HÄLFTE DES MITTELBILDES: KREUZIGUNG. — *Text S. 58*

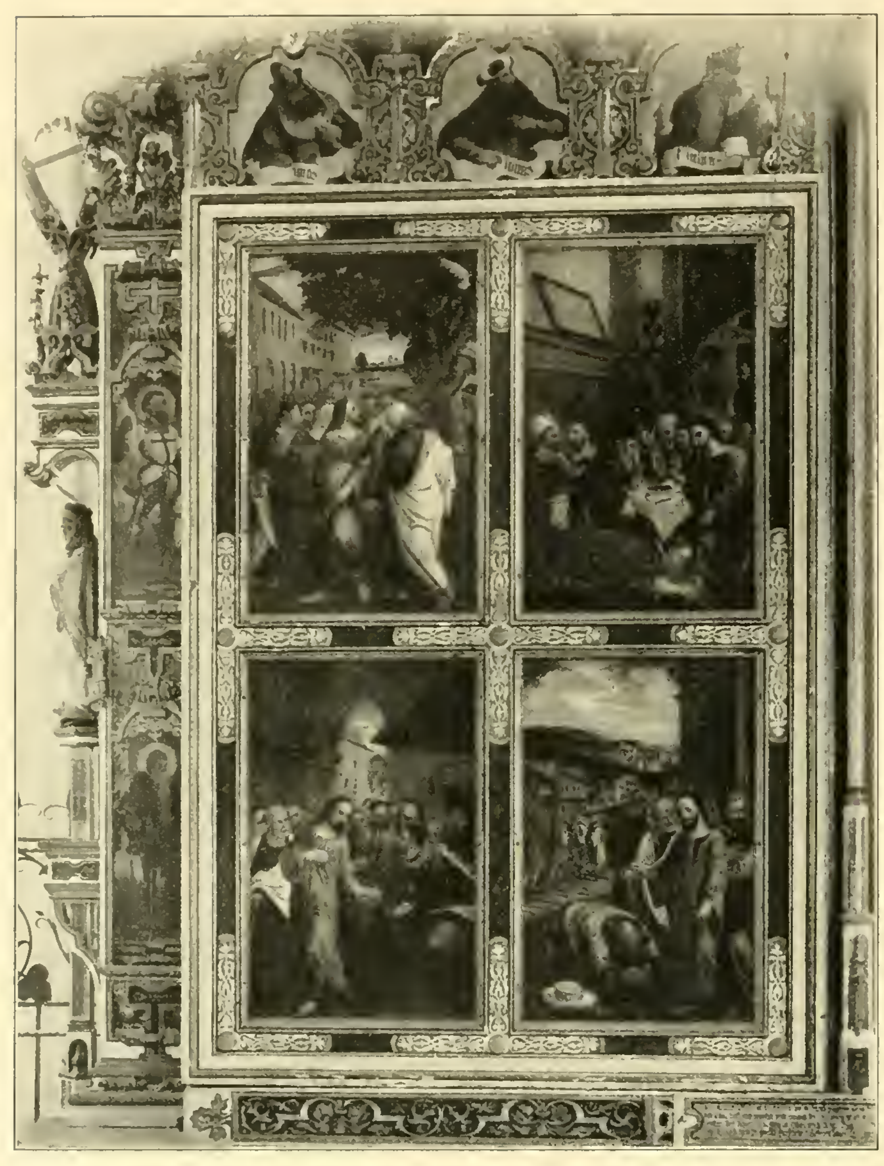
wie z. B. bei der »Auferstehung« oder der »Vorhölle«, die Betonung der Hauptfigur versucht. Vollkommen traditionell ist die Komposition der Kreuzigung, die ikonographisch schon seit Mitte des 15. Jahrhunderts festgelegt war, und sich nur durch die Häufung der Figuren von den mittelalterlichen Kompositionen unterscheidet. Auffallend feiner dagegen ist die Komposition auf dem Kolossalbild der Disputation an der hl. Katharina, die italienischen Einfluß erkennen läßt; am vorzüglichsten ist das Stifterbild komponiert, das aber unwillkürlich an den Kompositionstypus des Dürerschen Allerheiligenbildes erinnert. Muelich war eben in erster Linie Miniaturenmaler, und als solcher hatte er nur in kleinstem Format zu arbeiten, weshalb ihm bei größerem Format die Komposition nur schlecht gelang. Wie in der Komposition, so fehlte Muelich Großzügigkeit und Selbständigkeit auch im Stil. Es ist interessant, wie verschieden die Ansichten bezüglich Muelichs Anlehnungen waren. Gabelentz[1]), Janitschek und Reber glauben im Gegensatz zu Riehl eine spezielle Beeinflussung von Altdorfer und der Regensburger Schule, besonders in den Landschafts- und Beleuchtungsproblemen, annehmen zu dürfen; Nagler vermutet Verwandtschaft mit Sigmund Schnitzer, Mächselkirchner, Ostendorfer und der Landshuter Schule; Schmid findet Ähnlichkeit mit Flötner, Hirschvogel und Virgil Solis, während Becker die Meinung äußert, Muelich arbeite in der Art des Hans von Achen. Sicher ist, daß Muelich besonders in den 4 Evangelisten und in der Disputation italienische Anklänge zeigt. So nimmt auch Riehl und Stockbauer bei den Evangelisten speziellen Einfluß Michelangelos an, und Riehl betont im besonderen die Anregungen, die ihm die Venezianer Schule, hauptsächlich Tintoretto, gab. Mag dem sein, wie ihm wolle, sicher ist, daß Muelich die Bestrebungen der neuen, sicher unter Italiens Einfluß stehenden Richtung nicht verarbeitet hat, daß er in einen Manierismus verfiel, der nur bei Äußerlichkeiten haftenbleibend, ohne in den italienischen Geist einzudringen, technische und stilistische Fertigkeiten wiederholt, wobei aber doch immer wieder seine echt bayerische Art in der Idee, wie in der Form durchbricht.



Vom Muelich-Altar. Bei geschlossenen inneren und offenen Außenflügeln, linker Flügel: Grablegung, Auferstehung, Vorhölle, Himmelfahrt. — *Text S. 58*

Abgesehen von seinen sehr naturgetreuen Porträts und seinen gelungenen Versuchen in der Modellierung des Nackten, ist Muelich in der Form oft noch sehr steif und äußer-

[1]) Gabelentz, Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei, Straßburg 1899, S. 65. Reber, Kunstgeschichte, S. 242. W. Schmid, Kunstgewerbe-Zeitschrift 1895, S. 73. Becker, Kunstblatt, Leipzig 1853, S. 411.



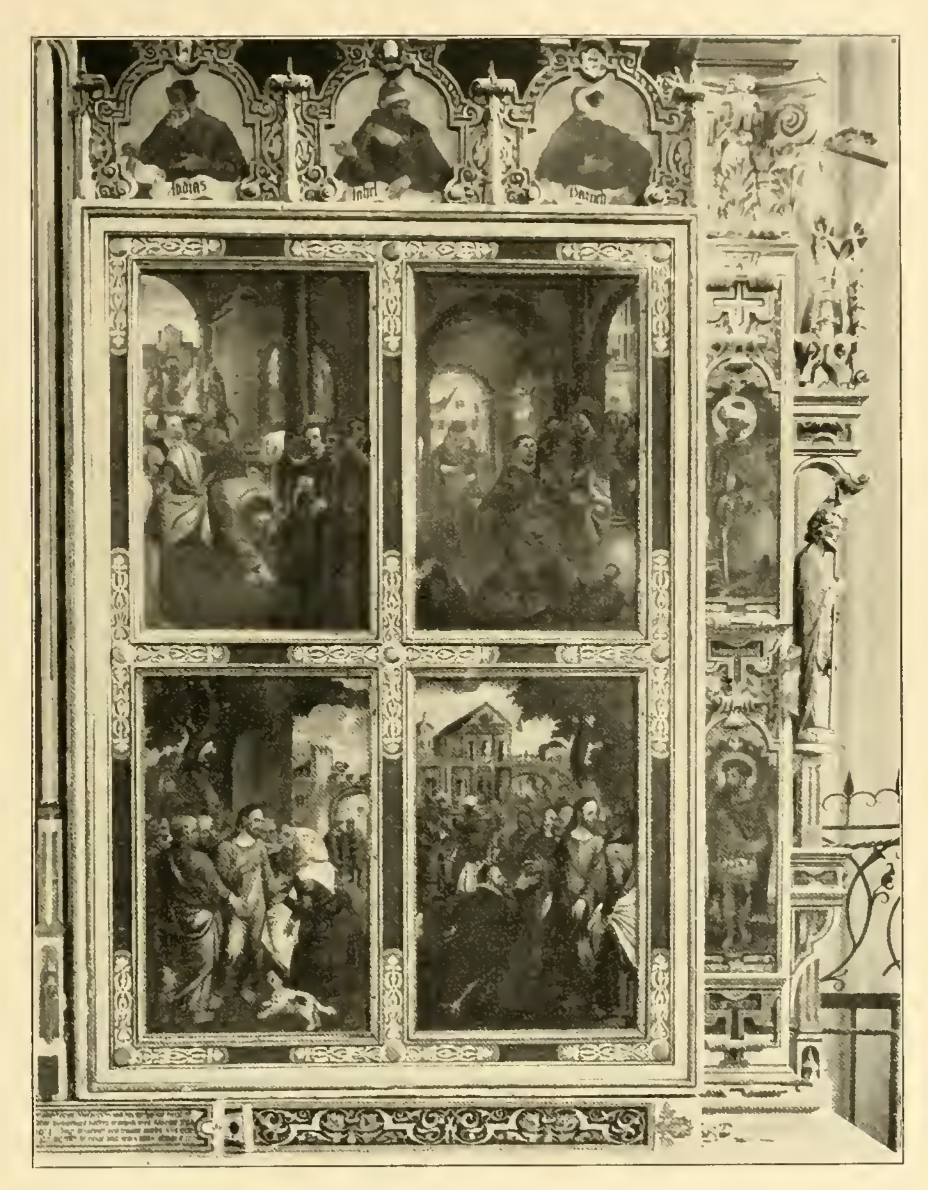
Vom Muelich-Altar. Bei geschlossenen Flügeln, rechter Flügel: Zachäus, Magdalena, Berufung des Matthäus, Der Aussätzige. — *Text S. 58*

gut gelungenen Innenarchitekturen Durchblicke auf echt deutsche, gotische Giebelhäuser gibt. Auch in der Landschaft ist er noch recht konservativ, indem er sie ohne jegliche Naturmöglichkeit künstlich komponiert, wie z. B. die Landschaft beim »Hauptmann von Kapharnaum« gut zeigt. Eine Ausnahme macht seine durch sehr gute Tiefenwirkung, Anmut und Natürlichkeit sich auszeichnende Landschaft auf dem Stifterbilde. Wohl klingt diese stark an Altdorfer an, indes kann kaum von einer direkten Anlehnung die Rede sein, denn es handelt sich hier um einen damals in Bayern stark verbreiteten Typus.

Mag Muelich aber noch so sehr der Großzügigkeit entbehren, mag er sich in den verschiedensten Punkten an Vorläufer und Zeitgenossen anschließen, mag er diese in gar mancher Beziehung nur äußerlich kopieren, so hat er doch vor allem zwei Vorzüge, die ihm ganz persönlich eigen sind, und wodurch er uns besonders lieb und interessant wird: nämlich seine ausgeprägte Vorliebe zur Farbe und sein intensives Sich-Vertiefen ins Detail. Erstere hängt ohne Zweifel mit seinen Anregungen durch Venedig zusammen, letzteres mit seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Miniaturmalerei, sowie seiner echt bayerischen Veranlagung zur breiten Erzählungsweise.

Gegenüber dem 15. Jahrhundert, das noch mehr Gewicht auf Konturenzeichnung legte,

lich, ja er behält sogar des öfteren noch mittelalterliche Gewohnheiten neben seinen Renaissancebestrebungen bei. So malt er die Brustbilder in den Bekrönungen noch auf Goldgrund, oder er gibt noch auf ein und demselben Bilde zeitlich und örtlich auseinanderliegende Begebenheiten, so bei der »Disputation« und besonders bei der »Verkündigung der Offenbarung durch Christus und die 12 Apostel«. Wie wenig sodann Muelich die neueren Anregungen Italiens verarbeitet, sieht man daran, daß er z. B. trotz seiner genauen Kenntnis italienischer Architekturformen doch sehr oft bei seinen perspektivisch



Vom Muelich-Altar. Bei geschlossenen Flügeln, linker Flügel: Ehebrecherin, Pharisäer und Zöllner, Das kananäische Weib, Der Hauptmann zu Kapharnaum. — *Text S. 58*

tritt bei Muelich trotz peinlichster Genauigkeit die Freude an der Farbe in den Vordergrund. Freilich geht er in seiner Farbenlust manchmal fast zu weit, indem er im schärfsten Kontrast die buntesten Farben nebeneinander setzt. Auffallend und fast etwas aufdringlich ist sein Bestreben, eine erhöhte Glanzwirkung in seinen Gemälden durch Anwendung von Gold hervorzurufen, wie z. B. besonders die metall-schimmernden, scharf hervortretenden, und auf das präziseste gearbeiteten Heiligenscheine zeigen. In seiner Farbenfreudigkeit sucht Muelich auch jede Gelegenheit, eine Lichtwirkung zu geben. Wo er eine Ampel, eine brennende Kerze, eine leuchtende Fackel, einen lodernden Scheiterhaufen geben kann, sucht er die Lichtwirkung malerisch zu verwerten. Besonders reizen ihn die Beleuchtungsprobleme in der Landschaft, die er mit den kräftigsten Farben herauszuarbeiten sucht; so färben sich bei der Sonnenfinsternis seiner »Kreuzigung« die Wolken in gelb, violett und rosa, der düstere Nachthimmel seiner Ölbergszene ist durch eine hellleuchtende Wolke und das Mondlicht durchbrochen, und scharf kontrastierend tritt aus dem Bild der helleuchtende, fast magisch wirkende Engel heraus. Der Stern der Weisen sendet ein stechendes Strahlenbündel auf das Christuskind, das ebenso wie der auferstandene Heiland oder der »Heiland in der Vorhölle« ein Meer von Licht auf seine Umgebung ausströmt, genau so, wie wir es hundertemale in seinen Miniaturen finden.

Das zweite, was uns Muelichs Altarwerk so traut macht, ist seine ungemein große Liebe zum Detail. Alle Kostüme sind in der Charakterisierung der verschiedenen Stoffe, in der Genauigkeit der Zeichnung, in der reichen Ausschmückung mit Fransen, Spitzen, Verbrämungen usw. so scharf gegeben, daß sie als Modelle dienen könnten, und dazu in solcher Fülle und Abwechslung vertreten, daß das Altarwerk kostümkundliches Interesse erregt. Ebenso bekommen die Altargemälde

Muelichs kulturhistorische Bedeutung durch die präziseste Wiedergabe einer Unsumme kunstgewerblicher Gegenstände [1]). Mag es sich um Hausrat einer Patrizierfamilie, wie Beleuchtungskörper, Sanduhren . . ., oder um kirchliche Gegenstände, wie Weihwasserkessel, Bischofskreuze, Baldachine . . ., oder um Schmucksachen, wie Kronen, Diademe, Halsketten, Schließen, Vasen, Gefäße . . ., oder um Rüstungen, Schwerter . . . handeln, überall müssen wir Muelichs unsagbaren Fleiß und seine Meisterschaft in Zeichnung, Farbenpracht und Kleinarbeit anstaunen, die er sich durch seine Tätigkeit als Miniaturenmaler erwarb, als welcher er auch 1546—1555 für den bayerischen Hof eine große Sammlung von Entwürfen für Schmuckgegenstände und Rüstungen geliefert hat. Aber nicht bloß formell, auch inhaltlich geht Muelich in seiner anmutigen Erzählungsart oft bis ins Kleinste, wie eine genaue Betrachtung seiner Bilder zeigt. Dabei weiß er mit köstlichem Humor oft Details herbeizuziehen, die fast etwas komisch wirken. So sei nur hingewiesen auf den »Gegeißelten Heiland«, dessen Wunden er mit Heftpflästerchen verklebt, oder auf den Jungen, der bei der »Anbetung der Hirten« seinen Dudelsack im Arm haltend, dem göttlichen Kinde vorsingt, oder endlich noch auf den kleinen Mohren, der bei der »Anbetung der Könige« in der einen Hand die Krone seines Gebieters hält, während er mit dem andern Arm einen mit einem kostbaren Halsband geschmückten Tiger wie einen treuen Hund liebkosend umschlingt.

So war Muelich wohl keiner von jenen Großen, welche die Entwicklung um einen Ruck nach vorwärts gebracht, aber gerade dadurch, daß er bei Lösung seines Auftrages, in der Renaissancezeit ein Altarwerk für eine gotische Hallenkirche zu schaffen, sein Persönlichstes gab, konnte er diesen Mischstil erzeugen, der jedem Kunstkenner in kunst- und kulturhistorischer Beziehung interessant, für jeden Kunstfreund aber zum mindesten genußreich bleiben wird.

ANTON VON GEGENBAUR

Von Stadtpfarrer AD. BRINZINGER in Oberndorf a. N.

(Abb. S. 65)

In der Oberamtsstadt Wangen im Allgäu liegt gegenüber der Hospitalkirche ein kleines bescheidenes Haus. Es ist das Geburtshaus von Anton Gegenbaur, der hier am 6. März 1800 geboren wurde, als Sohn des katholischen Spitalverwalters Stefan Gegenbaur und seiner Ehefrau Magdalena geb. Rudhard. Seine Mutter hätte ihn gerne zum geistlichen Stand bestimmt, aber seine Anlagen strebten einem andern Ziele zu. Als Knabe zeigte er schon in frühester Jugend ein ungewöhnliches Talent zum Zeichnen; schon im achten Lebensjahr zeichnete er eine Hirschjagd auf die Schiefertafel und entwarf, 12 Jahre alt, verschiedene Federzeichnungen. Ein geistlicher Schulinspektor soll zuerst sein Talent entdeckt haben und empfahl ihn an König Friedrich, der ihm in der Kgl. Porzellanfabrik in Ludwigsburg eine Stelle verleihen wollte, aber der junge Künstler erklärte mit stolzem Selbstbewußtsein: »Er wolle kein Hafner werden.« In der Lateinschule wurde Dekan Josef Gebhard Weiß, 1784—1825 Stadtpfarrer in Wangen, sein Beschützer, und gab ihm Kupferstiche zum Kopieren. Auch Privatier Norß nahm sich seiner an. So war Gegenbaur anfangs Autodidakt. Den ersten Zeichenunterricht erhielt er bei Jakob König, Maler in Wangen. Mit 15 Jahren kam er nach München an die Akademie zu Historienmaler Professor Robert von Langer, geb. in Düsseldorf 1783, gest. in Haidhausen, dem er zu dessen größtem Erstaunen einen in Öl gemalten vortrefflichen Dionysoskopf als Probestück vorlegte, später im Besitz von Oberlandesgerichtsrat Bucher. In München studierte er nunmehr 6 Jahre lang. Er gewann dort als Freunde: Emil Jacobs aus Gotha (1805—66), August Riedel von Bayreuth (1799—1883), beide gleichfalls Schüler von Langer, und später, wie Gegenbaur, hervorragend durch leuchtendes Kolorit. 1820 sah man auf der Münchner Ausstellung von Gegenbaur das Ölgemälde des hl. Sebastian, jetzt in der Wangener Stadtpfarrkirche, ferner ein Mädchen, das ihr Hündchen tränkt und zwei Hirten, nach Geßners Idylle, jetzt im Schloß zu Friedrichshafen. Mit seinem Bild des hl. Sebastian und den Porträts seiner Eltern (jetzt in der Stuttgarter Gemäldegalerie) kam der junge Maler 1820 nach Stuttgart. Johann Heinrich Dannekker (1758—1841), der berühmte Bildhauer, empfahl ihn bei König Wilhelm I., welcher ihm huldvollst drei weitere Studienjahre in München und hernach 700 Gulden zu einer Reise nach Italien bewilligte. 1821 malte er für die Ausstellung in München den Jüngling Cyparissus, anmutig und trefflich koloriert. Sodann reiste er nach dem Lande seiner Sehnsucht, nach Italien, studierte in Rom 1823—26, malte daselbst 1824 die Vertreibung der Stamm-

[1]) Gmelin, Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins München 1885, S. 81. Stockbauer, Kunst und Gewerbe, Nürnberg 1875, S. 9. Springer, Kunstgeschichte, Leipzig, 1914, IV. Bd., S. 170.



ANTON VON GEGENBAUR (1800—1876) SCHLACHT BEI DÖFFINGEN 1388

Nach der Ballade von L. Uhland. — Text S. 69

eltern aus dem Paradies und 1825 das große Bild: Moses Wasser aus dem Felsen schlagend. Beide Bilder sind im Residenzschloß Stuttgart, wir werden sie weiter unten besprechen. In Rom lernte er die bedeutendsten deutschen Maler jener Zeit kennen: den sogenannten »Tirolerkoch«, Landschaftsmaler Anton Koch (1768—1839), ehemals Karlsschüler in Stuttgart, sowie die sogenannten Nazarener: Philipp Veit (1793—1877), Julius Schnorr v. Carolsfeld (1794—1872) und Friedrich Overbeck (1789—1869). Gegenbaur studierte nun eifrig die Natur, Landschaft und Architektur, ferner die großen Italienermaler, besonders die Stanzen Raffaels, der allezeit sein Ideal blieb. Auch mythologische Stoffe beschäftigten ihn. Sein erster Freskoversuch war »Herkules mit Omphale«, 1826 in Rom auf eine Wand gemalt, vom großen Thorwaldsen bewundert und angekauft, jetzt im Museum zu Kopenhagen, eine kleine Kopie in Öl von diesem Bild ist in der Stuttgarter Gemäldegalerie, eine Wiederholung dieses Bildes kaufte der Engländer Talbot um 100 Louisdors. 1826 kehrte er nach Stuttgart zurück. Von König Wilhelm erhielt er jetzt den ehrenvollen Auftrag, im Landhaus Rosenstein, 1824—29 erbaut von Architekt Salucci, nach dem Vorbild der Villa Rotonda in Vicenza, ein Viereck mit rundem Kuppelsaal, umgeben auf allen vier Seiten mit einem jonischen Portikus, die Festsaalkuppel mit Fresken zu bemalen. Sein künstlerischer Genius nahm jetzt einen höheren Flug. Angeregt durch den herrlichen Zyklus aus der Mythe von Amor und Psyche, den Raffael entwarf, Giulio Romano und Francesco Penni in der Villa Farnesina zu Rom ausführten, nach der Fabel des Apulejus. Der Festsaal im Rosenstein ist 102½ Fuß lang, 42½ Fuß breit, er hat 12 Seitenfenster, von oben her Kuppellicht, im November 1826 begann er sie zu bemalen. In den Zwickeln stellte er in vier Dreiecken vier Hauptszenen der Fabel dar: 1. Psyche findet Amor. 2. Amor fleht um Psyche bei Jupiter. 3. Psyche bringt aus der Unterwelt der Venus die Büchse der Proserpina und 4. Merkur trägt Psyche in den Olymp. In der beleuchteten Kuppel sind zwei Szenen dargestellt: 1. Aufnahme der Psyche in den Olymp und 2. ihre Hochzeitsfeier mit Amor. Im ersten Bild sehen wir Jupiter und Juno auf goldnem Thron, zu ihren Seiten Adler und Pfau als Attribute. Jupiter reicht Psyche die Schale der Unsterblichkeit, neben ihr Amor und der kniende Ganymed. Bei Jupiter sehen wir Herkules und Omphale, den greisen Schmied Vulkan mit dem Hammer, den kriegerischen Mars, den geflügelten Götterboten Merkur, Minerva im Harnisch, ihre Schwester Ceres auf das Paar hinweisend. Links ist Bacchus, mit Reblaub bekränzt, und Ariadne, beide auf einen Panther gelehnt, rückwärts Apollo mit der Leier und Venus mit Perlen geschmückt und mit dem Diadem, daneben Diana, im Hintergrund Janus und Äskulap.

Die zweite Szene stellt dar das prunkvolle Hochzeitsmahl, welches im Olymp zu Ehren der Neuvermählten stattfindet. An der Tafel sitzen Jupiter und Juno, neben ihnen Amor

und Psyche. Ganymed kniet vor einem Weinkrug, in welchen ein Amorin Wein eingießt, ein zweiter schlürft mit Behagen aus der Trinkschale, zwei andere füllen einen Korb mit Früchten, ein dritter schaut verwundert zu. Zur Seite des Königspaares sitzen Bacchus und Ariadne, neben Amor und Psyche aber Vulkan und Venus. Apollo spielt das Hochzeitslied, vier Musen spielen und singen, drei tanzen. Auf der entgegengesetzten Seite ist Pan mit der Pfeife, Ceres und Flora deuten auf die Glücklichen, Triton stützt sich auf eine Vase, der Wasser entströmt, er hält ein Ruder in seinen Händen, vor ihm liegt Saturn, hinter ihm tanzen die Grazien. In der Mitte über dem Ganzen schweben die Horen und streuen Blumen auf den Hochzeitstisch. Diese zwei großen Szenen sind einerseits durch die Gestalt des Neptun mit dem Dreizack, der sich auf einen Delphin lehnt, und Thetis mit blauem Mantel, unter ihnen das Meer in erhabener Stille, anderseits durch die Gestalten des Pluto mit dem Zweizack, auf Cerberus gelehnt, und seine Gemahlin Proserpina, unter denen unten das Ätnafeuer hervorbricht, sehr schön miteinander verbunden und abgeschlossen. Die Gruppierung der Hochzeitsgäste, die schöne Harmonie bei aller Mannigfaltigkeit, die Würde, Kraft, Schönheit und Holdseligkeit dieser in Zeichnung und Kolorit vortrefflich abgetönten Gestalten des Olymps fand allgemeine Bewunderung. Unterstützt wurde Gegenbaur bei dieser Arbeit von J. G. Gutekunst (1801—58). Im Bibliothek- und Lesezimmer der Königin auf dem Rosenstein malte Gegenbaur die vier Jahreszeiten und eine Aurora, schwebende graziöse Mädchen auf hellen Gründen, von silberfarbigen Ornamenten umrahmt. 1829—35 weilte Gegenbaur abermals in Rom und wurde bald ein hochgefeierter Künstler. Außer seinem Jahresgehalt von 700 Gulden erhielt er für seine Arbeiten im Rosenstein ein Honorar von 1600 Gulden. 6 Jahre lang blieb er in Rom, für die maurische Villa des Königs, Wilhelma, versprach man ihm später seine Dienste verwenden zu wollen. Sein bescheidener Geldvorrat war bald erschöpft und Not und Besorgnis für seine Zukunft stellten sich ein. Damals nun erfand er sehr sinnreich die sogenannten transportablen Fresken, indem er Holzrahmen mit Draht überspann und die darüber gezogene Leinwand stückweise mit Kalk, Sand und Gips grundieren ließ. Er erhielt jetzt zahlreiche Aufträge von religiösen und mythologischen Bildern. Für Prinz Albert in London malte er eine Wiederholung des Bildes von Herkules und Omphale, ferner Amor und Psyche, für einen Hausaltar in England Mariä Himmelfahrt, dann viele Madonnenbilder enkaustisch und al fresco,



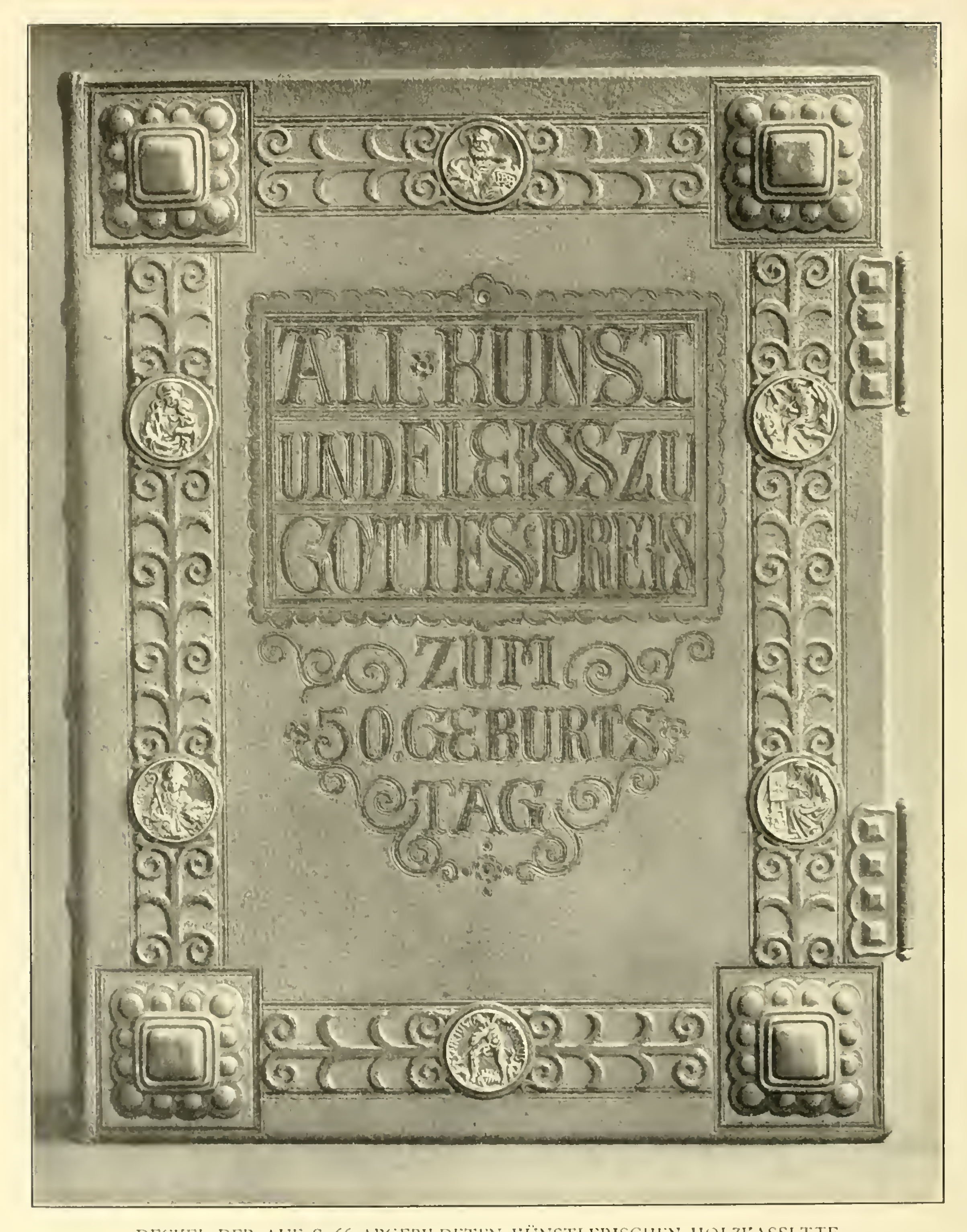
Holzkassette für die dem II. Präsidenten der D. Ges. f. christl. Kunst, Professor Georg Busch, zu seinem 50. Geburtstag (11. März 1912) von christlichen Künstlern gewidmeten Originalkunstblätter. Entwurf von Bildhauer Karl Kuolt. — *Vgl. Abb. S. 68 und 69.* — *Text S. 71*

die Kreuzigung Christi 1832, für die Pfarrkirche in Christazhofen bei Wangen, die sein Lieblingsbild blieb bis ins hohe Alter. 1835 ging er in seine Heimat auf Besuch und kam auch nach Stuttgart. König Wilhelm übertrug ihm jetzt die Hauptarbeit seines Lebens, nämlich die Ausschmückung des Stuttgarter Residenzschlosses mit Fresken aus der württembergischen Geschichte und ernannte ihn zum Königlich Württembergischen Hofmaler, und verlieh ihm den Württembergischen Kronorden samt Personaladel. Die Marienkirche in Stuttgart besitzt in der Sakristei eine Madonna mit Kind, oberhalb der Türe zur Paramentenkammer in die Wand eingelassen, ein Geschenk des deutschen Konsuls in Rom aus Gegenbaurs Nachlaß. Das zarte anmutige Bild ist 85 cm hoch und 65 cm breit. Das Gewand der Madonna ist rot, der Mantel blau mit grünem Futter, ihr Haupt mit einem Kopftuch bedeckt, das Kind stehend, unbekleidet, nur von einer weißen Leibbinde umhüllt, die Rechte ausstreckend, die Linke von der Mutter gehalten. Viele Madonnen und Aphroditen, al fresco und enkaustisch gemalt, wanderten jetzt über den Kanal nach England in den Besitz reicher Kunstmäzene. Auch der englische Kardinal Wealth in Rom bestellte sich eine Madonna und machte sie dem Papst Gregor XVI., dem das Bild außerordentlich gefiel, zum Geschenk. Talbot hatte Gegenbaur wiederholt eingeladen, mit ihm nach England zu gehen, aber das englische Geld war nicht imstande, ihn zu verlocken, seinen Aufenthalt in der ewigen Stadt aufzugeben.

Im Herbst 1834 verweilte König Wilhelm in der Nähe von Rom, in Civitavecchia. Gegenbaur machte ihm daselbst seine Aufwartung und wurde huldvollst empfangen, mit der Versicherung, daß er demnächst in der schwäbischen Heimat Verwendung finden werde.

Der Glanzpunkt seiner Künstlerschaft und Höhepunkt seines Lebens beginnt mit der Aufgabe, die ihm gestellt wurde, das Stuttgarter Residenzschloß mit einer Reihe von Fresken zu schmücken. 20 Jahre lang beschäftigte ihn diese schöne Aufgabe des Königs und erhob ihn auf den Gipfel des Ruhms. Fünf Säle schmückte er mit 16 Fresken in drei Zeitperioden 1837—41, 1842—47 und 1850—54. Den Stoff zu diesem Freskenzyklus schöpfte er aus der mittelalterlichen Geschichte der drei großen Ahnen des Württembergischen Regentenhauses: aus dem Leben des Grafen Eberhard des Greiners, genannt Rauschebart († 1392), und des Grafen Eberhard im Bart, nachmaligen ersten Herzogs († 1496). Ein Bild, der Ausfall aus Stuttgart, versetzt uns in die Zeit Eberhards des Erlauchten, eines in die Zeit Ulrichs des Vielgeliebten. Im Kupferstichkabinett der Stuttgarter Staatsgalerie sind gegen 600 Handzeichnungen und vier Skizzenbücher, Geschenke Gegenbaurs, darunter viele Skizzen für die Fresken im Residenzschloß. Mit größtem Eifer und Fleiß zeichnete hier Gegenbaur die Skizzen der Kostüme, Waffen, Wappen, Grabdenkmäler, auch Aufzeichnungen und Geschichtsstudien sind dabei über Personen der Fresken. Auch eine neue Technik ersann er für diese Fresken, indem er statt des bisher üblichen Kalks eine Mischung von Kreide und Marmorstaub gebrauchte, und dadurch die Härte der Freskomalerei verbesserte. In dieser »männlichen Kunst«, wie sie Michelangelo einmal nannte, im Gegensatz zur Ölmalerei, schuf er seine Fresken, im besten reifen Mannesalter, mit erstaunlicher Raschheit, Gewandtheit und Virtuosität der Technik, mit klarer, dramatisch belebter Charakterisierung, sicherer Zeichnung, edler Linienführung, mit einem für seine Zeit kräftigen Kolorit, und mit einer Frische der Empfindung, die Geist und Herz des Beschauers anziehen. In verhältnismäßig kurzer Zeit gelang ihm die Vollendung dieser Meisterwerke seines Lebens. Zuerst malte er die später am populärsten gewordenen drei Fresken im oberen Geschoß des Schlosses: aus dem Leben Eberhard des Greiners, was Ludwig Uhland 1815 in drei Balladen besungen: nämlich die Flucht aus dem Wildbad, die Zerstörung der Burg Berneck (drei Könige zu Heimsen) und die Schlacht bei Döffingen. Die ersten zwei Fresken sind 17, das dritte Bild 28 Fuß breit.

Das im Sommer 1837 vollendete erste Freskobild zeigt uns den alten Rauschebart über eine Felsplatte im Wald bei Wildbad auf der Flucht vor seinen Feinden, die ihn im Bad überfallen hatten (1367), an der Hand seines jugendlich schönen Sohnes Ulrich, unterstützt von dem treuen voranschreitenden Hirten. Grimm spiegelt sich im Angesichte des Greises, in dem des Hirten Liebe und Vertrauen, in dem Ulrichs Schrecken und Besorgnis. Sanftes Mondlicht überströmt die Landschaft, ein Bach tost schäumend herab über Baumstämme und Gestein, im Hintergrund sieht man das brennende Städtchen Wildbad. Das zweite Bild entstand im Sommer 1838, es stellt dar die Rache des Rauschebart für den Überfall in Wildbad. Die Hauptfigur des Bildes ist Graf Eberhard, zürnend mit verschränkten Armen und mit Befriedigung dreinschauend, sein Sohn Ulrich mit Entrüstung im Antlitz, voll Mitleid dagegen der Graf Rechberg, eine kraftvolle Figur, der treue Verbündete Eberhards, er ist erkennbar am roten Löwen



DECKEL DER AUF S. 66 ABGEBILDETEN KÜNSTLERISCHEN HOLZKASSETTE

ÜBERZUG AUS SCHWEINSLEDER. DIE BESCHLÄGE AUS GETRIEBENEM EISEN. DIE RELIEFEINLAGEN: ST. PETRUS, MADONNA, ST. MICHAEL, ST. BENNO, ST. LUKAS, ST. GEORG AUS SILBER. LÄNGE: 66 cm, BREITE: 50 cm. — *Vgl. Abb. S. 69*



FRANZ HOSER GEORG WALLISCH ANG. NEGRETTI

KASPAR RUPPERT HANS FAULHABER KARL KUOLT

SECHS IN SILBER GEGOSSENE RUNDBILDER FÜR DEN AUF S. 68 ABGEBILDETEN KASSETTENDECKEL

auf Schild und Brust. Hinter dieser Gruppe erscheinen Reisige in mannigfacher Bewegung. Sie alle schauen nach rechts, auf die herbeigeführten gefangenen Häupter des Schleglerbunds, den trotzigen Edlen von Gültlingen, den schwerverwundeten Reinhard von Höfingen und den alten Strubenhard. Den Burgweg hinab werden gefangene Schlegler geführt, im Hintergrund brennt Burg Berneck, die Feste Gültlingens. Helles Tageslicht beleuchtet die tapfern kraftvollen Männer. Das dritte Bild sodann führt uns in das großartig bewegte Schlachtgewühl bei Döffingen (1388) (Abb. S. 65). Der Greiner in der Mitte des Bildes sprengt vorüber an der Leiche seines gefallenen Sohnes Ulrich. »Mein Sohn ist wie ein anderer Mann. Schlagt drein, seht wie die Feinde fliehen«, diese Worte schweben auf seinem Munde. Seine reckenhafte Gestalt ist voll Mut und Kraft, das Auge blitzt, der Bart wallt im Winde, das Schlachtroß knirscht den Zügel. Die Banner Württembergs und seiner Verbündeten Kurpfalz, Rechberg, Hohenzollern flattern hoch in der Luft. Rührend ist die Gruppe bei Ulrichs wachsbleicher Leiche, die ein Krieger in seinen Armen hält. Rechts haut »der gleißend Wolf«, der Wunnensteiner in den Feind, in seinem Banner führt er drei Beile im roten Feld. Die Feinde fliehen, mit ihnen die Banner der Reichsstädte Reutlingen, Eßlingen, Ulm. Der Ulmer Bundeshauptmann Konrad von Besserer liegt tot im Vordergrund, über dem Kirchhof von Döffingen rechts erhebt sich ein Gewitter. Das lebensvoll und mannigfach bewegte Schlachtenbild ist 28 Fuß breit und gehört zu Gegenbaurs gelungensten Schöpfungen. Von besonderer Schönheit sind die prächtigen Pferde. In 47 Tagen, eine staunenswert kurze Zeit, hat er es gemalt im Sommer 1839. Über dem Türsturz dieses Saales rechts ist die allegorische Figur der Wirtembergia, Ulrichs Waffen haltend und um die gefallenen Helden trauernd, links ist eine Viktoria mit erbeuteten Waffen und Bannern der Feinde, dem Grafen Eberhard einen Siegeskranz übereichend.

In der Zeit von 1840 auf 1841 schuf Gegenbaur in einem zweiten Saal des oberen Stockwerks der Residenz drei weitere Kunstwerke: die Belagerung von Stuttgart, die Schlacht von Eßlingen und den Einzug in Tübingen. Die erste Szene behandelt eine Episode aus der Geschichte der Residenzstadt Stuttgart. Graf Eberhard der Erlauchte, dessen

Wahlspruch lautete »Gottes Freund, aller Welt Feind«, war 1286 mit König Rudolf von Habsburg in Fehde geraten und wurde in Stuttgart belagert. Gegenbaur schildert uns den siegreichen Ausfall Eberhards, der an der Spitze seiner Verbündeten die Belagerer zurückschlägt. Links suchen Rudolf und dessen Sohn Herzog Albrecht vergebens, die Fliehenden aufzuhalten, vorne herrscht wildes Fluchtgewühl, mit der schönen Gruppe eines greisen Führers, der aus der Schlacht getragen wird, hinten ist die Stadt Stuttgart sichtbar und der Kampf auf seinen Mauern. Auf dem Hasenbergvorsprung sieht man die Reinsburg, im Tal glimmende Wachtfeuer. Das Bild ist 13 Fuß hoch, 17 Fuß breit und wurde gemalt im Jahre 1840, ebenso die Schlacht bei Eßlingen mit gleichen Maßen. Wir sehen hier den Wendepunkt der Schlacht vom 2. November 1449 beim Schimmer der Abendsonne. Graf Ulrich der Vielgeliebte, in schwarzgoldner Rüstung, erbeutet das Banner von Eßlingen, dessen Träger tödlich verwundet niederstürzt. Der Bundeshauptmann Hieronymus Bopfinger greift dem Schlachtroß Ulrichs in die Zügel, aber auch er sinkt schwer verwundet nieder. Ringsum fliehen die Städter, im Hintergrund sieht man die turmreiche Stadt Eßlingen, vorzüglich gemalt sind die schönen Schlachtrosse. (Schluß folgt)

MONSTRANZ FÜR DEMERATH

(Vgl. Abb. S. 71)

Mitten im Weltkriege ist es gelungen, in der verhältnismäßig kurzen Zeit von kaum vier Monaten ein Kunstwerk herzustellen, welches zu den interessantesten Arbeiten kirchlicher Goldschmiedekunst der letzten Jahre gehört. Es ist dies eine Monstranz in modern aufgefaßtem Renaissancestile, der eine eigenartige und originelle Idee zugrunde gelegt worden ist.

Auf dem reich gegliederten, länglich sternförmigen Fuß, der sich nach oben hin zu einer ovalen Fläche verjüngt, erhebt sich ein Felsen, welcher den Berg Horeb versinnbildet. Aus ihm wächst in kräftigem Geäst der Dornbusch empor, dessen vielfach verzweigtes Laubwerk sich um die kostbare, mit Email und echten Steinen verzierte Sonne, welche die Lunula aufnimmt, rankt. Blüten aus Rosenquarz beleben wirkungsvoll das prächtig gearbeitete Blattornament.

Hinweisend auf den Berg Horeb, auf welchem Moses den brennenden Dornbusch antraf, ist denn auch des israelitischen Gesetzgebers Halbfigur in meisterhaft ausgeführtem farbigem Emailschmelz auf dem Fuß angebracht worden mit der Umschrift: »Moises in monte Horeb« (Moses auf dem Berge Horeb), zu beiden Seiten haben die Apostelfürsten Petrus und Paulus und auf den anderen drei Feldern des Fußes die Heiligen Hubertus, Theodorus und Margareta, Patrone der Kirche und der Geschenkgeber, Platz gefunden. Auch diese figürlichen Darstellungen sind in gleicher Emailtechnik wie die Figur des Moses ausgeführt worden.

Um den unteren breiten Rand des Fußes liest man in Goldbuchstaben auf eigenartigem rotem Emailgrund die Umschrift: »Apparuit Dominus in flamma ignis de medio rubi.« (Es erschien der Herr aus der Feuerflamme mitten im Dornbusch.)

Bekanntlich versinnbildet der brennende Dornbusch die Unversehrtheit der göttlichen Mutter. Mitten aus dem Dornbusch, auf blau emaillierten Wolken hervorsteigend, ist dieselbe denn auch als unversehrte Jungfrau in edler Figur dargestellt, gleichsam als Trägerin der Lunula, worin das unbefleckte Lamm unter Brotsgestalt im heiligen Sakramente thront. Deshalb auch die Umschrift auf der Vorderseite der Sonne: »Ego sum qui sum, qui est misit me ad vos, ego ero tecum« (Ich bin, der ich bin, der ist, hat mich zu euch geschickt, und ich werde mit dir sein), wogegen es auf der Rückseite heißt: »Rubus incombustus, conservata Mariae virginitas« (Die Jungfräulichkeit Mariens durch den brennenden Dornbusch versinnbildet).

Ein schwarz emaillierter ornamentaler Wulst leitet in scharfem, aber wirkungsvollem Gegensatz von der weiß emaillierten Schrift zu der kostbar emaillierten, mit echten Steinen besetzten Lunula über.

Wie die Lunula nun das Gezelt ist, in welchem der lebendige Gott wie in einer Sonne thront, so schießen auch hier nach dem Vorgange vieler Renaissance- und Barock-Monstranzen Strahlen hervor, und rot emaillierte Feuerflammen, die jedoch durch das vielverzweigte Geäst des heraufflodernden Dornbusches dermaßen verdeckt sind, daß sie die häufig unschön wirkenden Strahlen in den Hintergrund treten lassen.

Durch die oberhalb der Sonne majestätisch dargestellte Figur Gottvaters und der Taube ist gleichzeitig die heilige Dreifaltigkeit versinnbildet. Den Abschluß des Ostensoriums bildet eine von zwei schwebenden Engelfiguren getragene Krone. Diese Figuren und zwei zu beiden Seiten der Sonne dargestellte Engelfiguren halten Emailschilder in den Händen. Sie singen dem im Sakrament verborgenen Gott das Dreimal Sanctus.

Die Monstranz hat eine Höhe von 69 cm, bei einer Breite von 27 cm und ist mit 225 echten Steinen verziert.

Hervorgegangen ist das Kunstwerk aus der Kunstwerkstätte des Aachener Stifts- und päpstlichen Hofgoldschmieds August Witte.

Bereits vor mehreren Jahren hat dieser Meister der Goldschmiedekunst eine ähnliche Monstranz für die Kirche des Campo-Santo zu Rom ausgeführt, bei welcher der vor kurzem verstorbene Rektor des Campo-Santo, Msgr. Prälat Dr. Anton de Waal, die Idee der Darstellung des brennenden Dornbusches angab.

Bei der neuen Demerather Monstranz hat der Künstler den Grundgedanken weiter ausgearbeitet. Die Demerather Pfarrkirche hat aber ein Kunstwerk erhalten, von steigendem Werte, das hoffentlich noch nach Jahrhunderten Zeugnis ablegen wird von dem großen Opfersinn und der ungeschwächten Kunstfertigkeit des hart bedrängten Deutschland während des jahrelang tobenden Weltkrieges.

Hein



MONSTRANZ FÜR DIE PFARRKIRCHE IN DEMERATH, KREIS DAUN (RHEINLAND VON AUGUST WITTE IN AACHEN. — *Text S. 70*

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Dem Gründer der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Bildhauer Georg Busch in München, beschloß eine namhafte Zahl christlicher Künstler anläßlich seines 50. Geburtstages (11. März 1912) eine Ehrengabe von Originalblättern, Zeichnungen und Malereien, in einer künstlerisch ausgestatteten Kassette zu widmen. Der Plan war von Dankbarkeit für die Unsumme von Kraft und Zeit eingegeben, welche Professor Busch der Gesellschaft als deren 2. Präsident und durch sie dem Wohle der christlichen Kunst und ihrer Vertreter geopfert hat. Äußere

Umstände verzögerten die Ausführung der Kassette (Abb. S. 67—69) geraume Zeit, sodaß die Übergabe erst später erfolgen konnte. Die erste Anregung zur Gestaltung der Kassette gab Bildhauer Prof. Jakob Bradl, zurzeit Direktor der Schnitzschule in Oberammergau; der ausgeführte Entwurf stammt von Bildhauer Karl Kuolt. Inhalt und Hülle der Gabe ehren den Gefeierten und die Spender gleichermaßen.

Was die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst seit ihrem nunmehr bald 26 jährigen Bestehen Gutes stiftete, legten wir in der Doppelnummer 4 u. 5 des vorigen Jahrganges dar. Das Senfkorn vom 4. Januar 1893 hat im Klerus und bei einem Teile der Laienwelt Wurzel gefaßt, breitete sich wohltätig aus, erstarkte und trieb verheißungsvolle Blüten. Nun aber, da wir einer reichlichen Fruchternte entgegenblicken, erheben sich am Horizont dräuende Wolken und wir fragen uns besorgt: Will sich gegen die christliche Kunst, gegen die von der Gesellschaft verfochtenen heiligen Ideale ein schwerer Orkan erheben, der den Baum zerzausen, entwurzeln soll? Mag der Sturm heranbrausen, mag er manchen jungen Zweig knicken und zarte Fruchtansätze hinwegfegen, — stürzen und verdorren darf der, gleich der Zeder am Bache, an den belebenden Wassern des Glaubens in dem Boden der christlichen Kultur gefestigte Baum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nimmermehr.

War die Pflege der christlichen Kunst bislang ein Bedürfnis, so wird sie von nun an eine heilige Pflicht, kaum weniger vordringlich, als die anderen Aufgaben, welche eine neue Zeit dem alten und ewig jungen Christentum gebieterisch stellt, religiöse, erzieherische, wirtschaftliche, wissenschaftliche Aufgaben. In dem Jahresbericht der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das Jahr 1917, der soeben versendet wird, erklärten wir vor einem halben Jahre:

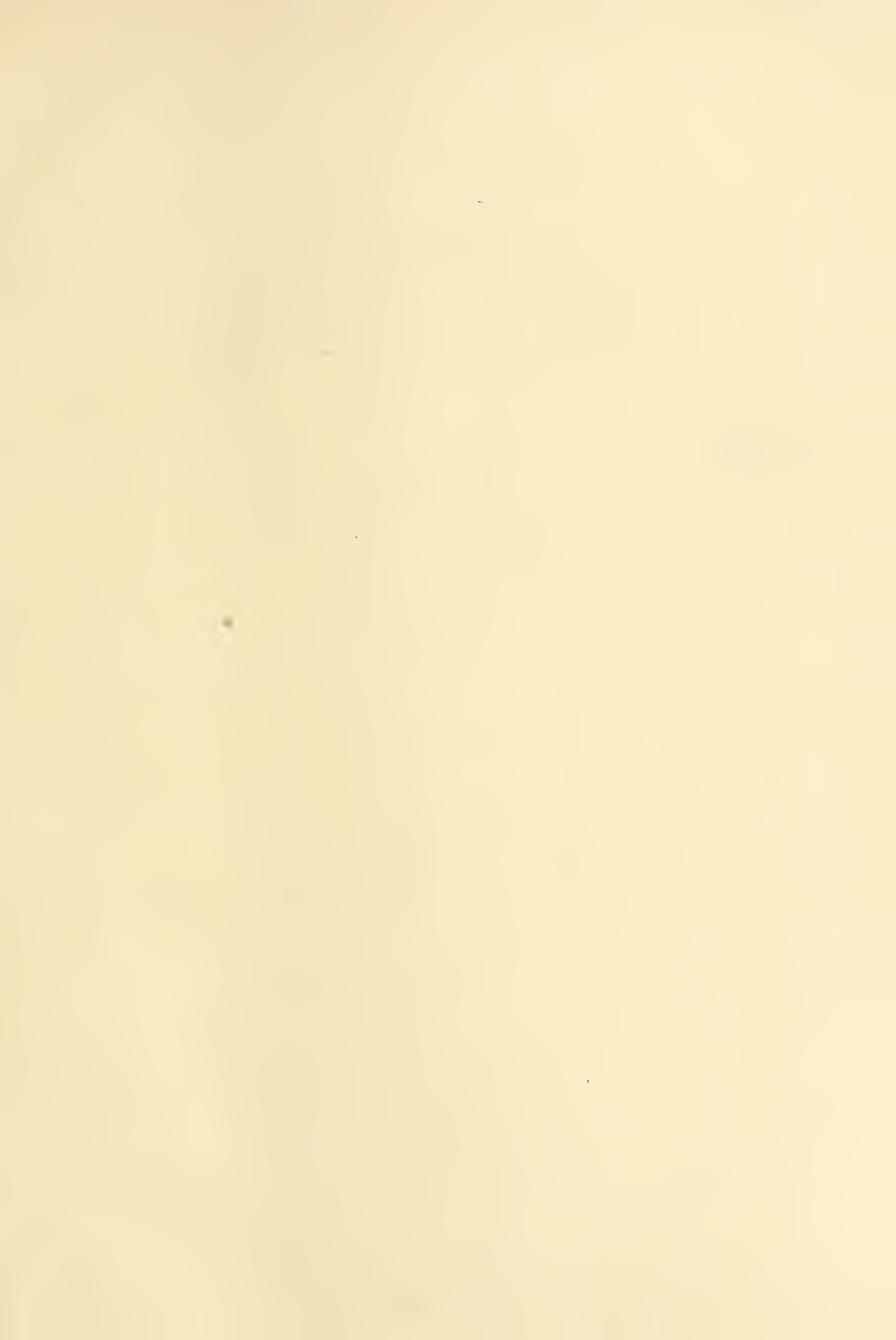
»Unendlich vieles wurde die Kunst der Kirche Christi und unserer zweitausendjährigen christlichen Ära. Lange blieb sie bereitwillige Dienerin des Friedens und der Einheit. Nun aber ist es anders geworden. Seit 400 Jahren kämpft die Kunst die erregten Geisterschlachten mit, in Millionen von Bildern, die von den breiten Massen, Gebildeten und Ungebildeten, mit Gier verschlungen werden und ihre Wirkung nicht verfehlen. Von Tag zu Tag erhöht sich die Zahl und Durchschlagskraft dieser Waffe. Wer kennt sie nicht, die illustrierten Druckerzeugnisse, die Witzblätter mit polemischen Zielen, die in erster Reihe den Geist der Zeit erzeugen und leiten? Die Weltanschauung, die es nicht versteht oder nicht für notwendig hält, die Kunst auf breitester Grundlage zuhilfe zu nehmen, wird bei den heutigen Zuständen trotz aller sonstigen Bemühungen unweigerlich beiseite geschoben.«

Wäre das doch rechtzeitig ernstlich bedacht worden! Doch die Kunst galt vielen als müßiger Luxus. Werben wir mit erhabener Leidenschaft für eine bessere Einsicht! Sorgen wir für das Gedeihen einer Kunst, die sich als Trägerin der christlichen Grundsätze bewährt! Heben wir also zunächst die kirchliche und im engeren Sinne religiöse Kunst im Geiste und auf dem Wege der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst! Dadurch schaffen wir eine feste Grundlage für das Weitere, nämlich für die Vertiefung der Profankunst, vor allem für die Heranbildung einer starken Künstlergeneration, die ihrer Aufgabe als Bildnerin des Volkes gewachsen ist. Pflegen wir auch die religiöse und edle profane Kleinkunst für das Volk und sorgen wir für die Erneuerung des Illustrationswesens, das im argen liegt, dessen wir aber dringend bedürfen!

Manche unserer begabten Künstler, welche die Pflicht zur Verteidigung der Heimat ins Feld gerufen, deckt nunmehr fremde Erde. Ehre und Dank ihnen für ihre Hingabe an Kunst und Vaterland! Andere kehren nach langer Trennung von ihrem geliebten Berufe heim, gezwungen, sich ihre Existenz neu zu errichten. Wir zu Hause haben uns in den Kriegsjahren bemüht, ihnen einen Boden zu bereiten, der nicht allzu hart und unfruchtbar sein möchte. Wer von den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, welcher Leser dieser Zeitschrift brächte es in diesen für die christlichen Künstler so düsteren und bangen Tagen übers Herz, die Sache der christlichen Kunst im Stiche zu lassen, wer wollte nicht jetzt bei den Gesinnungsgenossen für die Unternehmungen unserer Gesellschaft werben?

Die christlichen Künstler brauchen sofort ein Feld der Betätigung. Schaffet Aufträge auf Werke christlicher oder gediegener Profankunst, sei es für Kirchen und Friedhöfe, oder an Plätzen und Häusern euerer Heimat, in Feldern und an Straßen! Gerne steht euch in allen einschlägigen Fragen die Beratungsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) kostenlos zur Seite, sei es, daß ihr geeignete Künstler wünschet, sei es, daß ihr anderswie Rat und Anregung begehret.

S. Staudhamer





MATTHIAS GRÜNEWALD — DIE ERWARTUNG DER NIEDERKUNFT MARIÄ

Ausschnitt. — Vgl. Abb. S. 83. — Text S. 90



MATTHIAS GRÜNEWALD — DAS KREUZESOPFER

ÄUSSERES MITTELBILD DES ISENHEIMER ALTARES, SICHTBAR BEI GESCHLOSSENEM ALTAR. — *Text S. 82*

DER DEUTSCHE MALERFÜRST MATTHIAS GRÜNEWALD

(ca. 1470—1530)

Von JOS. WALTER — (Abb. S. 73—96)

Matthias Grünewald als den deutschen Malerfürsten um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert zu bezeichnen, ist in heutiger Stunde noch ein Wagnis[1]). Bedeutet doch sein Name in der neuesten Phase der Kunstgeschichte jene Persönlichkeit, an der sich die Wege der Forscher und der Ästhetiker trennen. Er ist ein Grenzstein geworden zwischen der bisherigen akademischen Anschauung, die die Renaissancekunst und -kultur als eine absolute Höhe in der Gesamtentwicklung der Menschheit bewertet und der neuesten Anschauung, wonach alles relativ, als im Fluß befindlich, betrachtet wird und demnach jede

[1]) Vorliegende Arbeit beabsichtigt nicht, der Grünewaldfrage als solcher weitere Momente beizufügen, sondern besonders die heutige Situation in den Kreisen der Kunsthistoriker klarzulegen und das Hauptwerk, den Isenheimer Altar, als aus einem einheitlichen festdurchdachten Bildprogramm hervorgegangen vorzuführen. Es ist merkwürdig und bezeichnend genug für den heutigen Stand der Kunsthistorie, daß sich von den vielen noch keiner zum Worte gemeldet hat, der sich in die großen, jene Zeit bewegenden Gedanken eingefühlt hätte, um diesem Altarwerk gerecht zu werden. Die meisten Darstellungen lassen allzusehr moderne Konstruktionen über jenes Geistesleben einfließen.



AUSSCHNITT VOM BILDE CHRISTI AM KREUZ. — *Vgl. Abb. S. 75*

Kunstepoche, abgesehen von den Begriffen Aufstieg, Blüte und Verfall gleichberechtigt sei [1]).

Dies Gesetz der absoluten Relativität wird nun angewandt auf die Zeit der sogenannten Spätgotik — rund 1350 bis 1520 — Beide Lager stehen einstweilen mit ihren Ansichten noch scharf einander gegenüber. Angefangen mit unserem ältesten Kunstästhetiker Winckelmann bis auf den neuesten ebenso energischen wie geistvollen Verfechter der »klassischen Kunst«, Wölfflin und seinen Schüler, den auf dem Felde der Ehre gefallenen Heidrich, hat diese Richtung von ihrer Kompetenz und der Zahl der Vertreter kaum etwas eingebüßt. Und doch ist es als ein Zeichen der Zeit in vielfacher Beziehung zu betrachten, wenn die modernste Auschauungsweise in der deutschen Gelehrtenwelt den Kurs ändert und auf Grund großartiger Forschungen, eingehendster Stilkritik und mehr persönlicher Stellungnahme zu den Werken alter Meister die althergebrachten Anschauungen einer neuen, von gleichberechtigten Voraussetzungen ausgehenden Untersuchung unterwirft. Man hatte sich in erstaunlicher geistiger Abhängigkeit daran gewöhnt, in der Renaissance das Erwachen aus Nacht und Grauen zu paradiesischer Herrlichkeit zu sehen. Damit ist aber jedem objektiven historischen wie kunstwissenschaftlichen Verständnis der Boden entzogen, denn einerseits verkannte man die tatsächliche wertschaffende Bedeutung der eigenen mittelalterlichen Vergangenheit, anderseits gewöhnte man sich nach Maß und Zahl und Ziel und den Idealen der italienischen Renaissance zu urteilen [1]). So muß man nun heute füglich staunen ob der fast kindlichen Selbstverständlichkeit, daß die Äußerungen im künstlerischen und kulturellen Leben der Vergangenheit in ruhiger Forscherarbeit verstanden, nicht geschulmeistert werden müssen [2]). Wem es glückt, sein Auge frei zu bewahren für nationale Eigenart trotz der blendenden Großartigkeit und des gigantischen Wurfs der italienischen Kunst, wird des kostbaren Inhalts und der treibenden Kräfte zu Hause noch übergenug finden, nicht zuletzt im Elsaß, das im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine wichtige, zum Teil führende Rolle im deutschen Kunstleben spielte. Dürfen wir vielleicht weniger weitherzig sein gegen unsere eigene Vergangenheit als es Aenea Silvio Piccolomini, der nachmalige Papst Pius II. war, der in der Mitte des 15. Jahrhunderts ganz erfüllt von der Renaissance und als deren typischer Vertreter seine Reise durchs Elsaß nahm und

---

[1]) Die Grünewaldfrage, die die Dürerfrage abgelöst hat, steht im Vordergrunde der Diskussion. Die Stellung dieses Meisters als des deutschesten Künstlers ist besonders behandelt von Franz Bock: Matthias Grünewald im Hochland 1911/12, SS. 328—341, 469—477, 600—630. — Derselbe in Schiele und Zscharnack, Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch 1913, Bd. V, s. v. Barock, Kol. 788.

Die Literatur über Grünewald ist zusammengestellt im Hauptwerk: A. H. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von M. G. Strassburg (W. Heinrich) 1911. Tafeln und Text S. 369 ff.

Über die stark erörterte Frage des Wesens der spätgotischen Kunst siehe besonders: Fritz Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft, Einleitung zur deutschen Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance 1913. Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze, 1914, wovon speziell: Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik, S. 49 ff; Die Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jhdt., S. 145 ff.

[2]) Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Diederichs, Jena 1909.

Vom Isenheimer Altar sind erschienen: Max J. Friedländer, Der Isenheimer Altar. Farbige Reproduktionen der Gemälde mit 4 S. Text. München, Bruckmann, 1908. Imp.-Folio.

E. A. Seemann, Grünewald, der Isenheimer Altar in Colmar (in Mappe) in farbigen Reproduktionen nach den Originalen. Leipzig 1911. Begleittext von P. Schubring. (Dieser Text stellt das Trostloseste dar, was über Grünewald und sein Hauptwerk geschrieben wurde.)

[1]), [2]) Burger a. a. O., S. 2.



CHRISTUS AM KREUZE

MITTELTEIL VON DEM BEI GESCHLOSSENEN FLÜGELN SICHTBAREN BILD DES KREUZESOPFERS AM ISENHEIMER ALTAR

Vgl. Abb. S. 73 und 74 — Text S. 82



MARIA, JOHANNES UND MAGDALENA

AUS DEM BILDE DES KREUZESOPFERS CHRISTI AN DEN AUSSENFLÜGELN DES ISENHEIMER ALTARES

Vgl. Abb. S. 73. — Text S. 83 und 86



DER VORLÄUFER CHRISTI

AUS DEM BILDE DES KREUZESOPFERS CHRISTI AN DEN AUSSENFLÜGELN DES ISENHEIMER ALTARS

Vgl. Abb. S. 73. — Text S. 83 und 86



HL. ANTONIUS VOM ISENHEIMER ALTAR
BEI GESCHLOSSENEM ALTAR SICHTBAR. — *Text S. 86*

sich nicht genugtun konnte im Lob über den wunderbaren Turm des Straßburger Münsters, der das Haupt in den Wolken verbirgt, oder Kardinal Luigi d'Arragona, der im Juni 1517 zwei Tage in Straßburg weilte und das Münster als die ecclesia cattedrale bellissima sogar über alle Gebäude Italiens stellte[1])!

Es soll nun hier selbstverständlich nicht die Umwertung aller bisher als solcher anerkannten Werte vorgenommen werden, nichts wäre ungerechter als das. Was aber erkannt werden muß, ist der Wert der deutschen Kunst in ihrer nationalen Sonderexistenz und aus dieser heraus ihre Bedeutung und Berechtigung. Je mehr für uns gegenüber der italienischen Renaissance das Mittelalter auch in seiner künstlerischen Bedeutung gewinnt, steigt Interesse, Liebe und Bewunderung für die Eigenart dieser mit ihm so innig verwachsenen Kunst, die nicht nur ein nationales Gepräge zeigt, sondern auch in der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts ohne Nebenbuhler dasteht[2]).

Es berührt peinlich, wenn man auf Grund obiger höchst einfacher und zwingender Erwägung sich frägt, warum unsere alten Meister, die altdeutsche Kunst erst wieder langsam sich einen Platz am Licht erobern. Es war tatsächlich möglich geworden aus Gründen gefälschter Ästhetik, religiöser Gegensätze, politischer und kultureller Zwangslagen, den Menschen der Neuzeit in unvereinbaren absoluten Gegensatz zu stellen gegen seine eigenen Ahnen, denen er seine leibliche und geistige Existenz verdankt. Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, das oft einer blutigen Arena gleicht, bricht sich nun doch ein Anfang zu einer objektiven Betrachtungsweise durch und ein gesundes Selbstgefühl sagt uns, daß das deutsche Mittelalter doch mehr sein muß als ein großer Gedankenstrich, den die Geschichte zwischen Antike und Renaissance gezogen habe. »Untreue schlägt den eignen Herrn!« Vielleicht ist der Moment da zur Rückkehr von fremden Pfaden ins Heimatland, ins Vaterhaus.

Das ist in großen Zügen die Lage der heutigen kunstwissenschaftlichen Richtungen. Steigen wir nun hinauf in jene Vergangenheiten und suchen wir ein Bild zu gewinnen von der spätmittelalterlichen Kunst.

Die bedeutendste Blütezeit unserer vaterländischen Kunst ist die Spätgotik. Sie dauert in ihrer weitesten Ausdehnung gemessen von der Mitte des 14. bis zum ersten Drittel des

[1]) Luzian Pfleger, Das Straßburger Münster in der Dichtkunst. Le Roux, Straßburg.
[2]) Burger a. a. O., S. 2.

16. Jahrhunderts. Mit dieser Spätgotik beginnt in Deutschland wie ungefähr gleichzeitig in den Niederlanden und in Frankreich und ein halbes Jahrhundert früher mit dem Trecentostil in Italien die Neuzeit der Kunstgeschichte. Kennzeichen ist die Ausbildung bewußt getrennter Nationalstile im Gegensatz zu den Universalstilen des hohen Mittelalters[1]). Das staufische Zeitalter gibt, um vom hohen Mittelalter dies einzufügen, das schönste Beispiel von dem, was durch Kulturgemeinschaft gewonnen werden kann. Von Byzanz, von Italien, vor allem von Frankreich wird viel gelernt, doch so, daß alles wieder zur Entbindung und Erhöhung der eigenen Kräfte dient. Das glückliche 13. Jahrhundert ist das einzige in unserer Geschichte, in dem alle künstlerischen Kräfte gleichmäßig tätig waren, die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Malerei und ihnen das Gleichgewicht haltend, die Dichtkunst. Es ist das am meisten ästhetische Zeitalter, das wir erlebt haben[2]). Steigen wir herab in die Epoche der Spätgotik. Ihr Lebensprinzip liegt nicht etwa in einem wesentlich anders gearteten Ideal in der Architektur, etwa einem bestimmten Raumbild, es liegt in einer ganz anderen ästhetischen Kategorie. Es ist die Zusammenfassung der Architekturteile zu einer malerischen Einheit. Noch mehr: die Architektur an sich ist unfertig, sie bedarf der Ergänzung durch die in großer Fülle in sie hineingestellten Sonderexistenzen: die Altäre, Sakramentshäuschen, Kanzeln, Lettner, Schranken und Chorstühle, Grabdenkmäler usw. Erst durch die optischen Beziehungen dieser Stücke unter sich und mit dem architektonischen Hintergrund wird das gewollte Ergebnis fertig: d a s B i l d[3]). Die Spätgotik hat mit der Gotik der Kathedrale von Amiens — aber auch mit der Renaissance eines Brunellesco und Bramante nichts zu tun. In der nordischen Spätgotik ist ein neues Drittes wirksam. Es überlebt das Absterben der gotischen Zierformen und kommt dann erst zur vollen Klarheit über sich selbst[4]). Die Spätgotik ist wesensverwandt mit der Spätrenaissance oder dem Barock. Beide Stile haben das gleiche Grundmotiv. Das Losungswort dafür heißt: »Leidenschaft«. Dieser Grundzug des völlig gewandelten Empfindens vor allem unterscheidet jedes selbständige schöpferische Werk der neuen Generation von aller Kunst der vor 1470 Geborenen[5]).



HL. SEBASTIAN VOM ISENHEIMER ALTAR
BEI GESCHLOSSENEM ALTAR SICHTBAR. — *Text S. 86*

[1]) Bock, Hochland a. a. O., S. 328.
[2]) Dehio, a. a. O. S. 71.
[3]) Dehio a. a. O., S. 59.
[4]) Dehio a. a. O., S. 60.
[5]) Bock a. a. O., S. 341.

Meister wie Veit Stoß, Dürer, Grünewald, verlangen mit all ihren Zeitgenossen nach seelisch erregtem Ausdruck und freischweifender Phantastik. In diesem Augenblicke, um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, stand die deutsche Kunst so voll in Saft, wie vorher nur im 13. Jahrhundert und nachher nie wieder. Ihr Feind war aber z. T. die so ganz anders gerichtete Renaissance. Derjenige unter der ganzen Künstlerschar muß nun der größte sein, der mit selbständiger genialer Schaffenskraft ausgestattet, nur insofern fremde Elemente aufnimmt, als er es, sicher oft nach hartem Kampf, vereinbaren kann mit seiner bodenständigen künstlerischen Überzeugung. Derjenige, der als einziger dem blendenden Ideal der Renaissance ein eigenes entgegenzusetzen vermochte, war Matthias Grünewald. In der Erkenntnis dessen halten auch gewichtige Stimmen nicht zurück, ihm als dem größten deutschen Malergenie an der Schwelle der Neuzeit die Palme zuzuerkennen.

Wie ein Meteor erscheint Meister Matthis am deutschen Künstlerhimmel. Wie hie und da es bei andern allerdings seltenen Menschen geschieht, erscheint er mit unerklärter, unvermuteter Plötzlichkeit. Woher kam er, wohin ging er? Welches waren seine Lehrer, woher seine gewaltige Gestaltungskraft und unerschöpfliche Phantasie, seine geniale Intuition in die Vorgänge der Natur, seine anatomischen Kenntnisse, seine explosive Gewalt und groteske Schreckhaftigkeit? Alle diese Fragen sind noch nicht unumstößlich klargelegt. Er ist ein Zeitgenosse Dürers und seiner Art nach dessen vollkommenstes Gegenbild. Nach bestimmten Anhaltspunkten zu urteilen, kann er etwa von 1470 bis 1530 gelebt haben. Die literarischen Notitzen, die uns überliefert sind, lassen sich zusammenfassen in die Worte, die Joachim von Sandrart, der deutsche Künstlerbiograph im 17. Jahrhundert, über unsern Meister schreibt: Mathäus Grünewald / sonst Mathäus von Aschaffenburgk genannt / dörf unter allen den bästen Geistern der alten teutschen in der edlen Zeichen- und Mahlkunst keinem weichen / oder etwas nachgeben / sondern er ist in der Wahrheit den fürtrefflichsten und bästen / wo nicht mehrer / doch gleich zu schätzen. Es ist aber zu bedauern / dass dieser ausbündige Mann dermassen mit seinen Werken in Vergessenheit gerathen / dass ich nicht einen Menschen mehr bey Leben weiß / der von seinem Thun nur eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte . . . Soweit Sandrart[1]).

[1]) Schmid a. a. O., S. 300 ff.

Wie steht es nun mit den Werken Grünewalds nach dem heutigen Stand der Forschung? Wir haben ein bezeichnetes Bild in Frankfurt und eine bezeichnete Handzeichnung in Berlin, ein Rahmen in Aschaffenburg trägt das Monogramm und das Datum 1519. Eine Urkunde von 1517 und ein Bild in Freiburg werden schon durch Kombination damit verbunden, wobei der stilkritische Befund entscheidend ist. Endlich wissen wir, daß Grünewald im Jahr 1514 in Seligenstadt a. M. war. Alles andere ist stilkritische Zuschreibung, auch sein Hauptwerk, der Isenheimer Altar[1]). Für diesen ist aber die Meinung zugunsten Grünewalds einhellig und niemand hat es noch im Ernste bestritten.

Im Zusammenhang mit seinen Werken steht auch die Frage über seine künstlerische Herkunft; man hat sehr stark hin und her geraten, alle möglichen Kombinationen versucht, ihn einzureihen unter die zeitgenössischen Künstler, aber diese Versuche schlugen größtenteils fehl. Wenn es gestattet ist, durch das Temperament, das er in seinen Werken an den Tag legt, auf eine Herkunft zu schließen, so mehren sich die Gründe, daß die alemannische Schule, deren Führer der begabteste und fortgeschrittenste Maler Deutschlands Conrad Witz in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als die Heimat seiner Kunst angesehen werden darf. Am Ufer des Rheines und am Fuße des Hochgebirges der Alpen oder Vogesen, das er wie kein zweiter Deutscher groß und neu aufgefaßt hat, muß er geboren sein. Er stand wohl in künstlerischer Abhängigkeit — allerdings nur lose — von dem im Jahre 1481 in Altbreisach verstorbenen Martin Schongauer. Etwa 1490, im Alter von 20 Jahren, kreuzten sich seine Wege mit Dürer, der Straßburg besuchte. Von 1510—12 malte er sein großes Hauptwerk, den Isenheimer Altar. Seine Beziehungen zu Holbein d. Ä. lassen sich nicht streng erweisen. Abgesehen von einigen ganz nebensächlichen Zugeständnissen an die Renaissance, hielt er sich vollständig von ihr frei[2]). Doch hüten wir uns heute, Stilkritik zu treiben, denn auch hier heißt es: Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig.

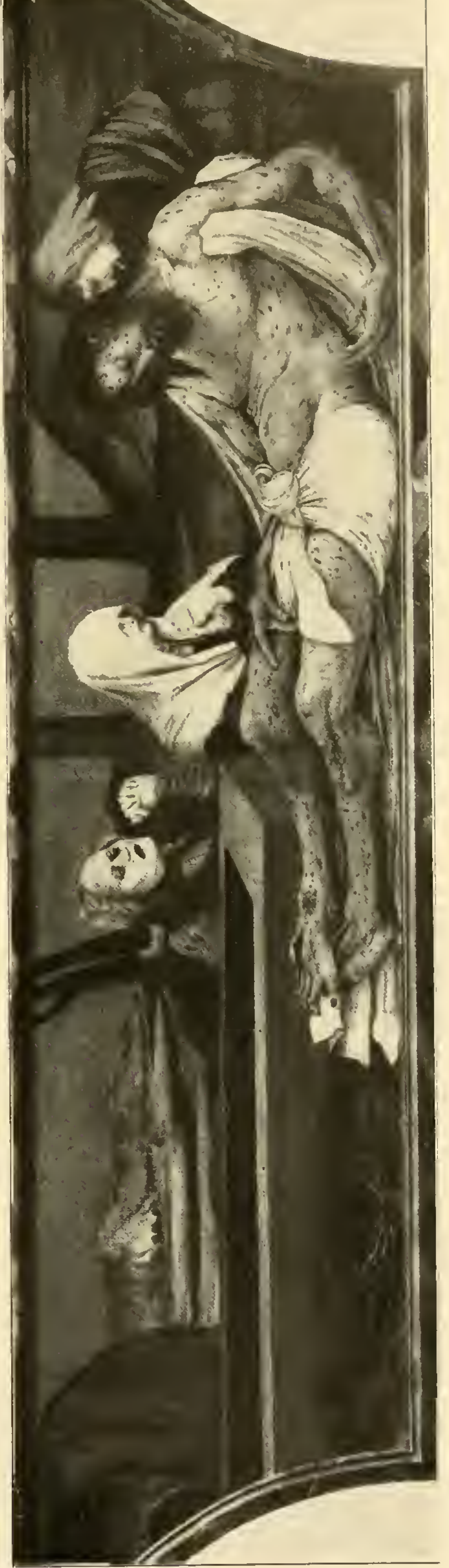
Wir werden von Grünewald eine genügende Vorstellung erhalten, wenn wir nur seinem Hauptwerk die Aufmerksamkeit widmen. Die andern Bilder, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden, sind: eine Verspottung Christi in München, eine Kreuzi-

[1]) Bock, S. 469.
[2]) Bock, S. 475.

gung in Basel, die zwei Heiligen Cyriacus und Laurentius in Frankfurt, der Altar der Maria-Schnee-Kapelle in Aschaffenburg, dessen Teile am Orte selbst, in Stuppach und in Freiburg sich befinden, eine Kreuzigung und eine Kreuztragung in Karlsruhe, eine Beweinung Christi in Aschaffenburg, der heilige Mauritius und Erasmus in München. Hiermit ist auch schon aufgezählt, was von Grünewald noch erhalten und bis jetzt bekannt ist. Schwieriger wird nun noch die Zuweisung einer Reihe von Handzeichnungen in verschiedenen Kupferstichkabinetten, besonders in Berlin. Nur eine Tatsache möchte ich hier erwähnen: Eine Zeichnung von Leonardo da Vinci in Paris wird heute Grünewald zugeschrieben, das sagt genug für den Eingeweihten!

Und nun nach Isenheim!

Nicht weit von Gebweiler im Oberelsaß, in der fruchtbaren Ebene, aus der unvermittelt die ersten Höhen der Vogesen emporsteigen, liegt Isenheim. Dort blühte seit dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts eine Niederlassung der Hospitaliten vom hl. Antonius dem Einsiedler, einer von einem französischen Edelmann des 11. Jahrhunderts zur Bekämpfung der in jener Zeit namentlich Südfrankreich verheerenden pestartigen Seuche gegründeten Bruderschaft. Aus der Niederlassung hatte sich eine hochangesehene Kongregation nach der Regel des hl. Augustinus lebender Chorherren zur Pflege vor allem ansteckend Kranker entwickelt. Um 1500 wurde die gotische Kirche, die etwa nach 1400 erbaut worden war, von zwei aufeinanderfolgenden Äbten, Präzeptoren genannt, reich ausgeschmückt. Es waren Jean D'Orliac und Guido Guersi, ein Franzose und ein Italiener. Beide stifteten aus eigenen Mitteln den Hochaltar und beim Tode des letzteren im Jahre 1516 war die ganze Ausschmückung der Kirche vollendet. Gleichzeitig und auch etwas früher arbeiteten hier Schongauer, Hans Wächtelin und Holbein d. Ä. Gleichzeitig schuf auch der größte, bis jetzt dem Namen nach noch unbekannte Meister der Plastik die Mittelfiguren im Schrein des Hauptaltars. So haben ein savoyischer Edelmann und ein Italiener mit Hilfe deutscher Künstler ein Denkmal geschaffen, wie es großartiger weder Augsburg, Nürnberg und Ulm noch Köln aus jener Zeit aufzuweisen hat. Neun Jahre nach dem Tode Guersis sollen die Bauern schon das Kloster verwüstet haben, doch sie waren zum Glück keine Bilderstürmer gewesen. Der Gottesdienst hörte aber auf und alsbald begannen die mit größter Begeisterung für die Kirche beschafften Kunstwerke den



MATTHIAS GRÜNEWALD — PREDELLA VOM ISENHEIMER ALTAR, BEI GESCHLOSSENEM UND EINMAL GEÖFFNETEM ALTARE SICHTBAR — BEWEINUNG CHRISTI

Text S. 86

Weg in alle Himmelsrichtungen zu nehmen. Schon früh stritt man um das kostbare Mobiliar. Im Jahre 1597 machte Kaiser Rudolf II. Versuche, die Gemälde des Hauptaltars für seine Prager Sammlung zu erwerben. Kurfürst Maximilian von Bayern bot bis 1000 Taler, 1674 versuchte es mit gleichem negativem Ergebnis der Große Kurfürst, der gegen Turenne im Lande gelegen[1]). Radikal ging die Schreckenszeit vor. Vom Frühjahr 1793 bis Herbst 1794 wurden kostbare Gemälde aus der Klosterkirche von Isenheim fast gänzlich ruiniert; die Gemälde und Statuen des Hochaltars wurden in die Bibliothek des Collège zu Colmar gebracht, um fortan den wichtigsten Bestandteil des neuentstandenen »Musée national de Colmar« zu bilden. Der Altaraufbau als solcher ist verschleudert worden und so sind denn heute im Chor des Unterlindenmuseums die Tafeln einzeln aufgestellt, aus dem Zusammenhang gerissen — eine gewaltige Ruine! Grünewalds Werk war ein großer sogenannter Wandelaltar mit beweglichen Doppelflügeln, dessen Anblick je nach den Kirchenfesten in verschiedenen Kombinationen der gemalten und geschnitzten Teile sich wandelte, und den frommen Beter zu dem betreffenden Festgedanken disponierte. Und es wurden schon Anforderungen an den Betrachter gestellt, deren Schwierigkeiten wir um so mehr empfinden, je weiter wir von jener Zeit entfernt sind. Wer vermag heute in Worte zu fassen, was da alles dargestellt ist? Der Künstler selbst sollte sein Werk erläutern — es läßt sich schlechterdings nicht in flüchtigen Sätzen fixieren, was das trunkene Auge und die dürstende Seele im stillen Miterleben erleidet. Das ästhetische Genießen dieser Gemälde erfordert schon eine geistige Kraftanstrengung, eine Entäußerung von all den hergebrachten Forderungen einer akademischen Kunstanschauung, die alles nach dem Maßstabe des italienischen Renaissanceideals bemißt. Wer vor dieses Werk hintritt und nach schönen Gesichtern und schönen Körpern sucht, geht den falschen Weg. Die gibt es nicht in der Kunst, die ihrem Wesen und Stil nach gierig das Wahrheitsverlangen stillen will. Grünewald gibt Mariä und dem Kinde und den Engeln und allen — Gesichter und Leiber, wie sie im Leben das Sexualempfinden, das mit der Kunst nichts zu tun hat, häßlich nennt[2]). Er gibt die Stilisierung und Potenzierung der Wahrheit, also einen gleichwertigen Pol zur Stilisierung der Schönheit der Renaissance. Die Wahrheit im Leben ist nicht immer schön nach landläufigen oberflächlichen Begriffen und Schönheit ist nicht immer wahr. Das ist der grundlegende, prinzipielle Ausgangspunkt von Grünewalds Kunst. Er drängt uns mit Macht einen eigenen Begriff von Ästhetik auf. Lassen wir nach diesem Gesichtspunkt die einzelnen Bilder an uns vorüberziehen und stellen wir unser geistiges Auge danach ein! Es kostet etwas Anstrengung.

An gewöhnlichen Tagen sah man den Altar geschlossen; unter dem durchbrochenen goldschimmernden Obergespränge, dem obersten architektonischen Teil des Schnitzaltars, der bis heute leider fehlt, erblickte man als mächtiges Mittelstück die Kreuzigung, darunter auf den Flügeln der Staffel (Predella) die Beweinung, seitlich auf den festen Flügeln die Einzelgestalten der Heiligen Antonius und Sebastian. Es ist der dauernd vorgestellte Opfertod Christi, auf den Johannes der Täufer hinweist, nicht die einmalige Kalvarienbergszene. Alles was hier geboten wird: die Personen, ihr gegenseitiges Größenverhältnis, die Gebärdensprache, Licht, Farbe, Landschaft, alles ist auf e i n e n seelischen Akkord gestimmt. Die urgewaltige Resonanz, die jeder mehr oder weniger in seinem Leben nachzittern hört: das Problem des Schmerzes und seine Lösung im Kreuze. Die ungeheure Stärke des Eindrucks haben alle erfahren, die davor gestanden. Eine Vision in grausiger Nacht, der Drang nach seelischem Ausdruck erhält in jeder Gestalt eine neue Offenbarung (Abb. S. 73—77)

Die Mitte nimmt der Gekreuzigte ein in einer Auffassung, die weder vor noch nach Grünewald erreicht worden ist. Durch die schwarzgrüne Nacht windet sich ein träger Fluß. Einzelne Felspartien lassen sich eben noch erkennen. Riesengroß hängt der Körper des Heilandes in entseelter Schwere am Kreuz. Das Holz bäumt sich auf, der Stamm dreht sich, der Querbalken federt und reißt den Körper in die Höhe, so daß sogar die Füße nicht mehr aufstehen auf dem Pflock. Alle Glieder und Gelenke sind auseinandergerenkt. Der Leib ist mit Geißelwunden übersät und allenthalben sieht man abgebrochene Dornen im Fleische sitzen, sogar das Lendentuch ist bei dieser Marter zerfetzt worden. Erschreckend ist der Anblick dieses grünlich angelaufenen Leichnams. Geronnenes Blut quillt aus Seite und Füßen. Durch die Anspannung der Muskeln und Sehnen ob des Gewichtes des Riesenleibes zerren sich die Finger auseinander, heben sich

[1]) H. H. Josten, Matthias Grünewald, Bd. 108 der Knackfußschen Künstler-Monographien, Leipzig 1913, S. 37.

[2]) Bock a. a. O., S. 619.



MATTHIAS GRÜNEWALD DIE GOTTESMUTTER
MITTELBILD AM ISENHEIMER ALTAR, NACH ÖFFNUNG DER AUSSENFLÜGEL SICHTBAR. — *Text S. 90*

schaurig vom finstern Hintergrunde ab, noch im Tode flehend nach oben sich richtend. Die Last der Dornenkrone drückt das herabgesunkene Haupt noch tiefer auf die mächtige Brust. Der letzte Aufschrei ist verhallt und hallt noch nach auf den entseelten Lippen. Es war ein furchtbarer Tod. Dies Bild zertrümmert sinnliche Schönheit und macht auch die Kritik verstummen.

Von diesem blutigen Golgatha bis zur sanften süßen Passionsmalerei seit der Renaissance — ein ungeheurer Schritt. Dieser Christ im Todeskampfe ist nicht der galiläische Adonis der Reichen, der blondgelockte, wohllebige Jüngling, der schöne Mann mit dem wohlgescheitelten Bart und dem nichtssagenden süßlichen Ausdruck einer offiziellen akademischen Kunst. Kein Naturalismus seit Grünewald hat sich an diesen Stoff gewagt, hat so brutal an die heiligen Wunden gerührt[1]).

[1]) J. K. Huysmans in seinem Roman La-bàs 1890.

Eine kleine Gruppe Getreuer hält Totenwache. Rechts steht, ein Hüne von Gestalt und Aussehen, Johannes der Täufer, der große Bußprediger und Aszet. In einer Grünewaldschen Vision erscheint er hier in seiner wuchtigen Wirklickeit als Vertreter des alten Prophetentums und des Alten Testamentes überhaupt. Was in seinem großen Buche steht, ist nun endgültig zur Tatsache geworden. Seine Mission ist jetzt erfüllt, er kann als Letzter der Großen den Schauplatz verlassen. Er tut dies mit eben so tiefer Erfurcht als heiliger Überzeugung und nicht besser vermag es die beigefügte Inschrift auszudrücken: Illum oportet crescere, me autem minui: er muß wachsen, ich aber abnehmen. Sein Mund ist eben im Begriff dies auszusprechen und der unerbittlich bestimmte Hinweis des Zeigefingers seiner rechten Hand ist als Ausdruck der Seelenstimmung nie übertroffen worden.

Was von der Karlsruher Kreuzigung gilt, läßt sich mit gleichem Recht von unserer Kreuzigung sagen.

LINKE HÄLFTE DES ZWEITEN MITTELBILDES
AM ISENHEIMER ALTAR — *Vgl. Abb. S. 83*



MATTHIAS GRÜNEWALD ERWARTUNG DER NIEDERKUNFT MARIÄ

RECHTE HÄLFTE DES ZWEITEN MITTELBILDES
AM ISENHEIMER ALTAR — *Vgl. Abb. S. 83 u. 91*

MATTHIAS GRÜNEWALD

MUTTER UND KIND

Das ist das Lamm, das hinnimmt die Sünden der Welt: ein unschuldiges Tierchen am Boden in blendend weißem Fell und traulichem Aufblick läßt sein Blut in einen Kelch sich ergießen, der schroffste Gegensatz zum Gekreuzigten im Bild, im Wesen das gleiche. Anders die Unschuld des Opfers darzustellen sah auch Grünewald sich außerstande. Auf der andern Seite zunächst am Kreuz kniet Magdalena, hingeworfen und wieder aufgerichtet, aufgelöst in Schmerz, aufgelöst ist ihr Haar, aufgelöst der Gürtel, das weite Gewand, die Hände. Ein wildes Schluchzen entreißt sich der reuigen Seele in inbrünstiger Liebe. Wie bäumt sich doch dieses Wesen auf gegen das Schicksal in der kühnen, rückwärts geschwungenen Kurve, als müßte die Unglückliche das Geschehene noch rückgängig machen können!

Das Auge folgt diesem Zuge und haftet wie festgebannt auf der Doppelgruppe der Mutter Maria und Johannes des Lieblingsjüngers. Eben hat dieser die Aufgabe erhalten, Maria als seine Mutter zu betrachten und schon steht er als Sohn ihr bei im namenlosen Leid. Die mütterliche Seele ist erstarrt vor Schmerz, erstarrt sind ihre Hände, ihr ganzer Leib. Die Herzbeklemmung hemmt ihren Atem und Leichenblässe ist ausgebreitet über das ergreifend schöne Antlitz, über die ganze Erscheinung. Wie in Marmor ist diese Erstarrung und Ohnmacht festgehalten. Der Höhepunkt des Schmerzes ist überschritten und der Künstler muß sich und uns versagen, in das gebrochene Mutterauge zu schauen. Unfähig, Hilfe zu bringen und selbst hilflos, versucht der Jünger sie zu stützen. Zerquält von Schmerz ob des Verlustes desjenigen, dessen Lieblingsjünger er sich nennen durfte, fällt auf sein Antlitz und in seine Seele der Widerschein der ohnmächtigen Mutter.

Die Predella des Altares zeigt die letzte Beweinung und Grablegung (Abb. S. 81). Der Leichnam liegt welk und schlaff auf dem weißen Tuche. Die Gesichtszüge sind weniger verzerrt, es liegt Ruhe über ihnen. Die Dornen sind liebevoll aus den Wunden gezogen. Johannes hat sich ausgeweint und erweist seinem göttlichen Freunde den letzten Liebesdienst. Von Marias Wangen rollen noch Tränen herab, ihre Hände sind noch fest ineinander geschlungen, aber auch hier dürfen wir ihr nicht in das Auge sehen. Tränen und Trauer, die es verschleiern, sind angedeutet im Kopftuch, das tief über die Stirne herabgezogen ist. Magdalena ist etwas ruhiger geworden, ist aber noch untröstlich, die wilden Ausbrüche ihres Schmerzes haben nachgelassen und ein letzter Klageruf hallt durch den Abend des ersten Karfreitags. Die Gruppe dieser Personen nimmt die ganze rechte Bildfläche ein; links gähnt weit die Gruft, dahinter zieht sich in einfachen Linien eine dürftige Landschaft hin, eine bleierne Atmosphäre hängt über derselben: ein ergreifendes Bild der trauernden Herzen, denen der Lebensinhalt nunmehr fehlt, nur noch hingegossen im Strom der Tränen. Diese Lücke, wie eine wirkungsvolle Pause in einer Symphonie, ist in anderem Zusammenhang von Michelangelo als künstlerisches Ausdrucksmotiv an der Sixtinadecke verwendet worden[1]). Verhallt auf diesem Bilde der Schmerz langsam in das weite Land, so nehmen die zwei festen Seitenflügel des Altars mit den Patronen St. Sebastianus und St. Antonius (Abb. S. 78 und 79) noch einmal den Leidensgedanken auf und zu der Kreuzigung in Beziehung gesetzt, durchleben sie, ein jeder in seiner Art, den Schmerz, der als schwarzes Los in ihr Leben gefallen ist. Doch jetzt, da sie als Vertreter zweier Kategorien von Menschen als das blutige und unblutige Martyrium aufgefaßt sind, erscheinen sie verklärt. St. Sebastian steht auf reich verziertem, spätgotischem Sockel vor einer in Renaissanceformen gehaltenen Säule, an die er zum Martyrium — er wurde von Pfeilen durchbohrt —, angebunden war. Nun steht er frei. Er überwindet im Hinblick auf den Gekreuzigten seine Qual, er ist verklärt wie das lichtdurchwobene Märtyrergewand, das seiner Bewegung nachgebend, ihn umhüllt. Die Hände ineinander gedrückt im verhaltenen und überwundenen Schmerz wie vorhin zweimal Maria. Das Antlitz in prachtvoller Physiognomie mit zusammengepreßten Lippen, leicht schmerzlich zusammengezogener Stirne und mit tiefen Falten um den Mund ist umrahmt von einer Fülle kastanienbraunen Haares. Der Glaubensheld bedarf keines flimmernden Heiligenscheines; so durchleuchtet ist sein Gewand, so verklärt ist seine ganze Gestalt, so erstrahlt auch dahinter eine Landschaft im hellen Sonnenschein, als ob nie ein Sturm darüber führe. Von oben her überbringen ihm jubilierende Engel den goldenen Stirnreif, die Krone des Sieges, während andere die Märtyrerwerkzeuge, Pfeile und Bogen, gen Himmel tragen. In diesem hl. Sebastian, der so stark den Charakter des Persönlichen trägt, hat sich Grünewald im Selbstbildnis verewigt[2]).

[1]) Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, 3. Aufl., 1904, S. 56. Vergl. die Besprechung des Sündenfalls an der Decke der Sixtinischen Kapelle.

[2]) Schmid a. a. O., S. 60, 147 u. a.

Dieses sein Bild und seine ganze Kunst verraten, wie das Leben auch ihm den Leidenskelch bis auf die Neige zu verkosten gab, wie er sich aber durchgerungen hat zur freien Persönlichkeit. Der Täufer ist der Märtyrer einer versinkenden Welt. Grünewald erfaßt aber im Sebastian in großer Selbständigkeit sein Ziel und kündet es laut seinen Zeitgenossen.

Ihm gegenüber schließt wie ein mächtiger Pfeiler die Gestalt des heiligen Antonius die Komposition und zugleich auch den Leidensgedanken ab. Im Vergleich zu St. Sebastian ist Antonius viel größer gebildet. Auch er steht erhöht auf einem Piedestal, auf das er als Heiliger ein Recht hat. Die Last der Jahre drückt schwer auf ihn. Seine Linke erfaßt den Abtsstab mit den T-Kreuz, im Alter eine willkommene Stütze. Den Mantel schlägt er um die linke Schulter, daß das Licht im karminroten Futter in den feinsten Abstufungen spielt. Sein Gesicht hat den Ausdruck der Müdigkeit, der Ergebung, die fast an Resignation grenzt, denn trotz seines Alters ist er noch das Opfer schwerer seelischer Kämpfe: Eben stürzt der Teufel pfauchend auf ihn los, indem er das Butzenfenster mitsamt der Verbleiung zertrümmert, daß die Scherben klirrend zu Boden fallen. Doch Antonius wartet geduldig sinnend und weiterleidend ab, läßt die Schicksalsschläge über sich ergehen, bis auch für ihn die Stunde der Erlösung schlägt.

So findet der Gedanke des alles beherrschenden Leides in wunderbaren Variationen den vielfältigsten Ausdruck. Hin und her wogt es auf dem finsteren Hintergrunde der Lebensrätsel vom wildesten Aufschrei bis zur abgeklärten gefestigten Ergebung, von der Starrheit und Hilflosigkeit im Schmerz bis zur lichtvollen, triumphierenden Seelengröße. Der Mittelpunkt von allem und zu dem alles hinstrebt und Erlösung sucht, ist der Gekreuzigte — das Ganze ein Panorama des christlichen Leidens.

Nehmen wir Abschied von diesen Szenen mit den erschütterndsten aller Wahrheiten; sie bilden die alltägliche Schauseite des Altars! An Festen, die freudigen Charakter trugen, wurde das äußere Flügelpaar auseinandergeklappt. Der Altar entfaltet sich breiter und offenbart sich von einer durchaus andern Seite: Eine Fülle von Farben und Formen, eine Flut von Freuden und Licht stürmt nun auf uns ein (Abb. S. 83—91). Mariä Verkündigung links, in der Mitte das Engelkonzert und die Anbetung des Kindes, rechts die Auferstehung des Herrn. Hier sind nun ganz andere künstlerische und seelische Probleme aufgegriffen als im vorigen Zyklus. Verlief dort der Rhythmus von rechts, von Sebastianus aus über die Kreuzigung nach links, so wandern wir hier den umgekehrten Weg, von links nach rechts. War es dort die lineare, kompositionelle Anlage der einzelnen Figuren, die den Weg wiesen, so ist es hier die geradezu grandiose Behandlung des Lichtproblems, das unser erstauntes Auge zu folgen zwingt. Die Verkündigung und das Engelkonzert spielen sich ab in Innenräumen, das erstere in einer einfachen Kapelle, das andere in einer der prunkvollsten architektonischen Schöpfungen der scheidenden Gotik. Die Intensität des Lichtes, gemildert im ersten Bild, steigert sich im Engelkonzert zu einer aus geheimnisvollem Dämmer hervorbrechenden magischen Helligkeit. Der cellospielende Engel im Vordergrund vermittelt zur Schilderung einer der großartigsten landschaftlichen Szenerien, deren Schönheit das heraufkommende neue Zeitalter entdeckt hat. Da thront Maria mit dem Kind, da erfüllen die Himmelsbewohner die Luft mit Jubelgesängen, überragt von Gottvater. Als Schlußakkord bricht plötzlich der Herr über Leben und Tod als Triumphator aus Grab und Todesnacht mit verklärtem Leib, umstrahlt von wahren Wundern von Licht.

Treten wir etwas näher heran, wir schauen in eine Seitenkapelle einer spätgotischen Kirche, in ein feinabgestimmtes Raumbild von greifbarer Natürlichkeit. Helles Tageslicht fällt in reicher Fülle durch Fenster mit zierlichem Maßwerk[1]) und beleuchtet stark die Decke. Im Vordergrund ist das Licht stark gedämpft. Die Jungfrau kniet hier in Betrachtung und Gebet versunken. Auf dem Büchertrog liegt das Buch des Propheten Isaias mit der Weissagung, die eben aufgeschlagen ist: Ecce Virgo concipiet: Siehe die Jungfrau wird empfangen usw. Um mehr für sich allein zu sein, hatte Maria die Vorhänge vorgezogen. Plötzlich erscheint von rechts der Erzengel Gabriel von einem Sturmwind getragen mit der Botschaft Gottes. Noch im Fluge gibt er seinen Auftrag kund. Sein Mantel dreht sich in Wirbeln und eilt der Bewegung voraus. Die Vorhänge schieben sich zurück. Die Geste der rechten Hand des Engels gibt deutlich die Bestimmtheit seiner Botschaft zu erkennen: Nichts ist daran zu bezweifeln. Die Jungfrau, durchaus nicht schön nach unsern Be-

[1]) Diese Maßwerkformen kommen in derselben Fischblasenanordnung an zeitgenössischen elsässischen Bauten vor, z. B. in der Marienkapelle, der Hauptkirche in Zabern und in dem daran anschließenden Seitenschiff.

FLÜGELBILD AUF DER EVANGELIENSEITE NEBEN DEM BILDE DER GOTTESMUTTER *(Abb. S. 83)*, BEI EINMAL GEÖFFNETEM ALTARE SICHTBAR *Text S. 87—90*



MATTHIAS GRÜNEWALD — VERKÜNDIGUNG

FLÜGELBILD AUF DER EPISTELSEITE NEBEN DEM BILDE DER GOTTESMUTTER *(Abb. S 83)*, BEI EINMAL GEÖFFNETEM ALTARE SICHTBAR
Text S. 92



MATTHIAS GRÜNEWALD — AUFERSTEHUNG

griffen, schrickt zurück ob der plötzlichen Erscheinung, noch mehr ob der Meldung, die in solcher Weise trotz ihrer Erwartung an sie angelangt. In dieser Haltung des Körpers, der Sprache der Hände, in ihrem Blick, ist mit großer Meisterschaft ausgedrückt der Kampf zwischen Zweifel und Gewißheit, zwischen Demut und erhabenstem Beruf, zwischen ja und nein. Doch die Unsicherheit wird sich klären; die Taube des hl. Geistes senkt sich schemenhaft in einem zarten Wölkchen auf die Auserwählte herab. Wir ahnen die baldige Zusage, die die Jungfrau mit bebenden Lippen stammelt: Siehe, ich bin die Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Wort (Abb. S. 88).

Und nun hebt unter den Chören der seligen Geister ein Jubeln und ein Jauchzen an, wie es die Himmelsräume noch nie gesehen, denn die Hoffnung auf den durch Jahrtausende erwarteten Erlöser geht in Erfüllung (Abb. S. 84). Der Künstler steigert seine Ausdrucksmittel geradezu ins Märchenhafte. Das Engelkonzert, wie dieses Bild bezeichnet wird, spielt sich ab in einer spätgotischen, reich dekorierten Kirchenvorhalle.

Da wirbelt und züngelt alles nach oben. Wie Wolken kräuseln sich Kreuzblume und Krabben, der Stein verleugnet seine Natur und wird zur phantastischen Vegetation. Die Prophetenfiguren, die eben noch stumm dastanden, beleben sich und erörtern eifrig ihre uralten Weissagungen, die nun im Begriff sind, in Erfüllung zu gehen. Sie stehen als die Leuchten in grauer Vorzeit auf goldenen Kandelabern. Diese Halle, die letzte Schwelle des schon für die Ankunft des Erlösers festlich geschmückten alten Bundes, ist zur Ehrenpforte der himmlischen Braut geworden. In Erwartung des großen Ereignisses kniet sie ganz verklärt und von mystischem Licht umflossen da, schon zum voraus denjenigen anbetend, den sie noch unter dem Herzen trägt. Das ist die Seele im Glanze der Auserwählung. Dieses Antlitz ist das geistigste und durchleuchtetste, was Grünewald geschaffen. Es ist ein ganz Seele gewordenes Wesen. Des Meisters Farbensymbolik setzt ihr eine rote Krone auf: die Jungfräulichkeit in der göttlichen Liebe. Darüber halten Engel die nächste Zukunft vorbedeutend Krone und Zepter für ihre weitere Würde als Himmelskönigin. Auf das vor ihr stehende Kristallgefäß lassen sich die Verse eines spätmittelalterlichen Dichters, des Bruders Philipp anwenden: »Do si irs reines Kindes gnas — Wand als (wie wenn) diu Sunne durch daz Glas, schient; es blibet unzebrochen«[1]). Die Lichtakkorde pflanzen sich, um jeden Engel einen neuen erzeugend, nach hinten fort und vermischen sich mit den Sängen und Klängen der Geisterwelt[2]).

Besonders schön in Grünewaldscher Anmut ist der Engel im Vordergrund, der das Cello streicht mit einer Andacht und Seelenreinheit, daß das in die zartesten Farben getauchte Gewand, die nach hinten flatternden Haare, das Klingen der Saiten und das Singen der Seele im Beschauer wenn nicht die Fähigheit, so doch die Sehnsucht nach solchem Können auslöst (Abb. I, Sonderbeilage).

Hier macht der Meister eine Pause, er steigt herab von der Höhe der Begeisterungen der Engel und er tritt wieder in die Wirklichkeit ein. Seine Vision weicht dem hellen Tageslicht. Die Erwartungen der Engel sind in Erfüllung gegangen. Die unentbehrlichen Geräte der Kinderstube sind mit einer Deutlichkeit vor Augen geführt, wie sich dies nur Grünewald in seinem Wirklichkeitsverlangen leisten durfte. Diese nur einem prosaischen Auge prosaisch vorkommende Zäsur im Bilde ist nur da, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, nun ganz neue Töne anzuschlagen, ungehörte Weisen erklingen

---

[1]) Stephan Beißel, S. J., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909, S. 606.

[2]) Das falschlicherweise als Engelkonzert bezeichnete Bild ist nur als die Exspectatio Partus zu deuten. Das Raten auf die anima fidelis oder gar auf die hl. Katharina laßt das Bild ganz aus seiner Umgebung herausfallen. Der Weg zur Lösung der vielumstrittenen Frage hat zu gehen über die zeitgenössische Liturgie im Kirchenjahr bezüglich der Marienfeste. Der Besteller, ein Italiener, mochte wohl das in Oberitalien (im mailändischen ambrosianischen Ritus) eingeführte Partikularfest der Exspectatio, das mit einer Oktav dem Weihnachtsfest voraufging, mit dargestellt wissen. S. hierüber Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, s. v. Marienfeste, Bd. VIII., Kol. 823. Eine eingehende Untersuchung über dieses Fest liegt noch nicht vor. — (Für jene Leser, welchen das vorgenannte Werk nicht zur Verfügung steht, fügen wir bei, daß das Fest: Exspectatio partus B. Mariae V. [Erwartung der Niederkunft der s. Jungfrau Maria] aus dem Feste der Verkündigung des Engels an Maria, die im Bilde S. 88 veranschaulicht wurde, entstand. Letzteres Fest wurde an den meisten Orten am 25. März gefeiert und zwar als Erinnerung an die Beschattung Mariä durch den hl. Geist mit Rücksicht auf den 25. Dezember als den Geburtstag Christi. In Spanien aber wurde es aus liturgischen Gründen 656 auf den 18. Dezember verlegt und in Mailand beging man es am vierten Adventsonntag. So wurde das Fest der Verkündigung wegen der zeitlichen Nähe von Weihnachten zum Feste der Erwartung der Niederkunft Mariä, während man in Spanien später auch noch Mariä Verkündigung am 25. März einführte. An beiden Tagen ist außer dem Introitus und dem Graduale die Meßliturgie dieselbe. Auch die Darstellung Grünewalds scheint die Gedanken des Empfangens und der Erwartung gleichmäßig zu enthalten. D. Red.)



MATTHIAS GRÜNEWALD MUTTER UND KIND (AUSSCHNITT)

zu lassen. Er will das Glück einer Mutter mit ihrem neugeborenen Kinde darstellen, wie es weder vor noch nach ihm in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit erreicht worden ist.

Riesengroß im Vergleich zu den Engeln sitzt Maria in ihrer Würde auf einer steinernen Bank im beschlossenen Garten der Mystiker, rechts erglüht die Rose, links reift die Feige, hier erblüht das junge Mutterglück. Ein blauer Mantel bedeckt ihre Schultern, während ein in ganz wunderbarem Karminrot leuchtendes Untergewand die Höhen und Tiefen irdischer Seligkeit andeutet.

Welch eine Vorsicht und Zartheit im Anfassen des Kindes, welch verständnisvolles Unterstützen des noch schlaffen Köpfchens! Das Kind spielt mit einem Perlenkranz. Durch die aufmunternde Liebe der Mutter schaut es lächelnd empor, und es begegnen sich zwei Augenpaare. Im Auge des Kindes verliert sich das Auge der Mutter und wiederum strahlt das Glück doppelt zurück. Auge versenkt sich in Auge, Seele umfängt die Seele, ein Hin und Her von Freude und Glück, von Wonne und Seligkeit. Und über allem Reichtum an Glück vergißt die Mutter leicht die allzugroße Ärmlichkeit der zerrissenen Windeln. — Sie ist ja ganz in das Kind verloren in Anbetung, sie will ihm alles sein. Die Welt existiert nicht mehr für sie — und doch spielt sich um sie noch etwas so Merkwürdiges ab[1]).

Hinter ihr erhebt sich eine riesige Bergkuppe, von welcher Scharen lichtdurchtränkter Gestalten herabfluten, sich in und über den Wolken tummeln. Hoch oben huldigen sie in Prozessionen mit Fahnen im Triumph dem zu alleroberst erscheinenden Gottvater. — Einige kommen bis zu den Menschen herab und verkünden den Hirten auf der Weide die frohe Botschaft. Der Himmel steigt auf die Erde hernieder und die Atmosphäre ertönt in einem zweiten Engelkonzert, dem Ehre sei Gott in der Höhe. Da sind nun keine Schranken der freien Behandlung des Lichtes gesetzt. Zum erstenmal auf deutschem Boden ist das Problem der Freilichtmalerei aufgegriffen in der virtuosen Behandlung des Lichtspieles im Gewande der Mutter, in der Landschaft mit der herrlichen Perspektive im Sonnenschein.

Unser Meister ist unerschöpflich. Kaum haben wir seine wunderbare Tiefe und mystischen Visionen zu erfassen gesucht, da führt er uns vor ein neues Wunder seiner Kunst (Abb. S. 89), mit einer solch souveränen Beherrschung aller Mittel der Technik und Phantasie und Intuition, daß es bei diesem Bild der Auferstehung des Heilandes geradezu an Worten fehlen möchte. Stille sternenhelle Nacht liegt über der Grabesstätte Christi. Nun ist er ja tot, stark bewacht, unter einem Felsen von Haß und Neid begraben, das Grab versiegelt. Da schlägt die Stunde der Auferstehung. Plötzlich bricht der Heiland aus der Nacht hervor und erstrahlt auch schon im Glanze seiner Glorie. Wie vom Blitz gerührt taumeln die Wächter in unförmlichen Massen und in Erdenschwere zu Boden. Starke Schlaglichter von oben treffen sie. Im Hintergrund ist der riesige Felsen abseits geschleudert. Zu beiden Seiten wirbeln Wolken auf und stieben nach hinten. In einer grandiosen Kurve reißt der Auferstandene das riesige Leichentuch nach sich. Sein Antlitz ist hell wie die Sonne. Dieses Licht vergeistigt seine ganze Gestalt: So war der Auferstandene: unverweslich im Gegensatz zum Gekreuzigten. Von dieser Sonne aus bildet das Licht einen mächtigen Nimbus und zerfließt in den zartesten Farben des Prismas, gleich einem Regenbogen. Die Vergeistigung teilt sich seinen Wundmalen mit, die er als Trophäen siegreich zeigt und von denen jede wiederum eine neue Lichtquelle darstellt. Eine wahre Orgie in der Farbenzersetzung feiert der Künstler in dem nachgerissenen Gewande. Von oben her ist es grellgelb beschienen, von da ab ergießt sich darüber wie ein wilder Sturzbach die Farbenfülle in unerhörten Fluten. Alle erdenklichen Reize und Effekte mit Siegesgewißheit vorführend. Im Triumph des Heilandes feiert Grünewald seinen Triumph als unerreichter Farbenkünstler.

Überschlagen wir auch hier kurz die einzelnen Bilder dieses Zyklus und wir sagen: Hier ist das Siegeslied der Freude angestimmt. Alle Saiten einer tiefempfindsamen Seele sind nach dieser Richtung hin angeschlagen und in gewaltigen Akkorden durchströmt es stürmisch den Beschauer. Angefangen mit der Mischung von Ungewißheit und Freude bis zur mystischen Exaltation der Seele Mariens, dem ahnungsvollen Adventgesang der Engel bis zum jubelnden Freudenhymnus aus des Himmels Höhen, dem innigsten irdischen Mutterglück bis zum Triumphgesang der religiösen Überzeugung nach hartem Kampf, das ist, was der Meister hier bietet, das ist die andere Seite seiner genialen Seele. Den Gedanken der Erlösung in der Menschwerdung,

[1]) Vergl. hierzu die Betrachtungen des modernsten Mystikers in: Betrachtungen über das Evangelium von Ottokar Prohaszka. 3 Bände, Kösel 1911, Bd. 1, S. 132f., 143ff.

in der Erniedrigung, im Leiden, im endgültigen unfehlbaren Sieg hat er wie kein zweiter Künstler durchlebt und in diesen zwei Bilderreihen zur Darstellung gebracht. Der Genius der Kunst und der Genius der Religion sind hier in einer einzigen Persönlichkeit verwirklicht. Einem nur wird er später über Jahrhunderte die Hand reichen: Ich meine Rembrandt[1]).

Mit diesem Gedanken ist ein Hauptthema des Altars erschöpft. Was nun folgt, ist ganz für die Verehrung des heiligen Antonius bestimmt (Abb. S. 94—97). Jetzt geht Grünewald einen Bund ein mit dem größten Meister der Bildhauerkunst. Sein Name ist nicht beglaubigt, aber sein Werk zeugt von seiner Größe. An großen Wallfahrtstagen, wenn die Pilger zu St. Antonius und seinem Kloster in allerhand Anliegen und Nöten wallten, wurde der Altar vollständig geöffnet. In der Mitte erstrahlt der Patriarch in goldenem Gewand, ihm zur Seite zwei große Kirchenlehrer, St. Augustinus und Hieronymus einander zugekehrt (Abb. S 97).

Die Flügel zeigen Bilder aus dem Leben des hl. Antonius. Rechts die Versuchung, links sein Besuch beim hl. Paulus in der Thebaischen Wüste. Beide Bilder stehen in scharfem Gegensatz zueinander in jeder Beziehung.

Der Gegenstand des Versuchungsbildes ist entnommen der Legende des Heiligen, wonach er von Unholden und Teufeln in fürchterlicher Weise mißhandelt wurde, eine drastische Ausdeutung der Versuchung als solcher. Hier ließ nun der Künstler seiner wildesten Phantasie die Zügel schießen. Ein richtiger Höllenlärm bricht los, da die Unterwelt ihre Ausgeburten von Häßlichkeit und unheimlichen Fratzen auf das Opfer entsendet. Da liegt er zusammengebrochen am Boden, der arme Greis. Ein silberweißer Bart wallt auf seine Brust herab, er schreit jämmerlich um Hilfe. Der Zettel unten rechts sagt es uns: Wo warst du, o guter Jesu, wo warst du? Warum eilst du mir nicht zu Hilfe, um meine Wunden zu heilen?[2]) Es stürmen denn auch von allen Seiten die Dämonen der Versuchung, jeder ein anderes Laster darstellend, auf ihn ein. Einer als Vogel holt aus mit einem Knüppel, ein anderer will sich mit dem eigenen furchtbaren Gewicht auf ihn stürzen, ein dritter zerreißt sein Gewand und immer jagen neue Bestien aus der Ferne herbei, sich an dem Hilflosen auszutoben[1]). Im Hintergrund oben liegen sogar Teufel und Engel in gegenseitigem erbittertem Kampf, denn die Höllenbewohner sind daran, ein Haus in Brand zu setzen und zum Überfluß noch abzureißen. Schon steht nur noch eine Mauerecke und einiges Balkenwerk, ein Symbol, wie Versuchungen hausen können in der Seele des alten Mannes, wenn er vermeint, das Gebäude seines Glaubens und unerschütterlich reiner Sitten am Lebensabend gefestigt zu sehen. Hoch oben erscheint als Hoffnungsstrahl Christus, der dem Armen verheißungsvoll den Himmel weist[2]).

Links haben wir das friedlichste Gegenbild. Der hl. Antonius besucht im Alter von 90 Jahren den ersten Eremiten, den hl. Paulus von Theben. Dieser war 113 Jahre alt und lebte 80 Jahre in der Wüstenei. Auf Grund einer Offenbarung besucht Antonius den älteren Gottesfreund und findet ihn hier nicht in einer Wüste, sondern in einem grünenden friedlichen Talgrund. Sie halten ein heiliges Zwiegespräch. Ein aus Palmfasern geflochtenes Gewand ist die einzige Hülle für den aszetischen Körper des hl. Paulus. Alles bis ins einzelnste deutet hin auf die äußere Verwilderung infolge der langen Abgeschlossenheit von jeder menschlichen Kultur. Dagegen trägt Antonius ein weites schönes Gewand. Sein langer Bart ist wohl gepflegt, sein Haupt bedeckt mit der Mütze des Abtes. Zu seiner Rechten unten steht angelehnt das Wappen Guido Guersis, die Vermutung liegt nahe, daß hier der Stifter selbst im hl. Antonius dargestellt ist. Ein Rabe brachte dem hl. Paulus täglich ein halbes Brot, nun gelegentlich des Besuches bringt er zwei Hälften, damit der Gast nicht darbe. Die stille Einsamkeit wird durch nichts gestört. Dicht neben Paulus sprudelt ein Quell. Das sonst so scheue Reh hat sich zutraulich zwischen beiden niedergelassen, ein Sinnbild des paradiesischen Friedens, während ein Hirsch im Mittelgrund grast. Weiter zwischen dem Durchblick durch die Felsen sieht man ein etwas heller beleuchtetes Tal von einem ruhig dahinfließenden Bach durchströmt; dann erheben sich als Abschluß der Szenerie ein Tannenwald und darüber wieder ein riesiges, kaum bewachsenes Bergmassiv. Hier verläuft also die Handlung im tiefsten Naturfrieden. Antonius hat Ruhe, die bösen Geister sind gebannt. So ist denn auch über das ganze

---

[1]) Bock, Religion in Geschichte und Gegenwart Bd. V, Kol. 806.

[2]) »Ubi eras bone Ihesu ubi eras quare non affuisti ut sanares vulvera mea.«

[1]) Die Deutung begegnet gefährlichen Schwierigkeiten. Was Schmid hierüber S. 182 und S. 185 (Anm.) und Schubring in seinem Begleittext zu Seemanns Veröffentlichung sagt, bedarf einer gründlichen Revision.

[2]) Schmid, S. 179, behauptet, diese Darstellung sei später in der Barockzeit aufgemalt worden.

FLÜGELBILD AUF DER EVANGELIENSEITE NEBEN DER STATUE DES HL. ANTONIUS *(Abb. S. 97)*, BEI GANZ GEÖFFNETEM ALTAR

Text S. 93



MATTHIAS GRÜNEWALD, DER HL. ANTONIUS BEIM EINSIEDLER PAULUS

FLÜGELBILD AUF DER EPISTELSEITE NEBEN DER STATUE DES HL. ANTONIUS BEI GANZ GEÖFFNETEM ALTAR *Text S. 93*

MATTHIAS GRÜNEWALD DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS



ANTONIUS DER EINSIEDLER, MITTELFIGUR IM SCHREIN DES ISENHEIMER ALTARES
Text unten

den zwölf Jüngern. Aus der sonst üblichen Abendmahlsszene ist eine Belehrung der Jünger geworden.

Von seinem goldenen Throne herab schaut Antonius mit wehmütig mitleidigem Blick auf die zu ihm eilende hilfesuchende Schar. In der Rechten hält er den Abtsstab, die Linke ist etwas lässig auf das Buch der Klosterregel gelegt. Ein prachtvoller Bart fällt in reichen Wellen auf seine Brust herab, sein Haupt ist wirkungsvoll mit einer hohen Mütze bedeckt. Das ist der Heilige, zu dessen Ehre der Altar errichtet war. In hieratischer Größe ist er doch nicht unnahbar, sondern liebevoll zugänglich. Es ist ein Meisterwerk feiner Charakteristik und großzügiger Auffassung[1]).

Zu beiden Seiten ist er flankiert von den Kirchenvätern Augustinus und Hieronymus — diese sind stehend nicht größer als der sitzende Antonius. Über diesen hinweg halten sie eine »sacra conversazione«. Sie sind in Prachtgewänder gehüllt, jeder nach seinem Amt, das er bekleidet, Augustinus als Bischof, Hieronymus als Kardinal. Der erstere hat zu seinen Füßen die sehr lebenswahr ausgeführte Kniefigur des Stifters Jean d'Orliac, der andere sein Attribut, den Löwen. Auch diese Gestalten zeichnen sich durch hohe künstlerische Qualitäten aus. Beide sind leidenschaftliche, durch große Seelenanstrengung zu hoher Vollkommenheit gelangte Charaktere.

Zwei andere Kniefiguren von opfernden Männern sind vor einigen Jahren in München

Bild eine milde Harmonie in den Farben ausgebreitet, während im Versuchungsbild die Farben in unruhigen und wirren Flecken und Flammen aufleuchten.

Im Altarschrein kommt nun zur Verherrlichung des hl. Antonius der unbekannte Bildschnitzer zum Wort: der hl. Patriarch sitzt auf einem Throne. Zu beiden Seiten die Kirchenlehrer. Unten bei der Öffnung des Bildes der Beweinung des Herrn erscheint künstlerisch weniger bedeutend Christus mit

[1]) Über das Schwein als Attribut des hl. Antonius s. Schmid, S. 877f.



MATTHIAS GRÜNEWALD — DIE HEILIGEN ERASMUS UND MAURITIUS

Ausschnitt. — Vgl. Abb. S. 99





SCHREIN- UND PREDELLASCHNITZEREIEN AM ISENHEIMER ALTAR BEI GANZ GEÖFFNETEM ALTARE ZU SEHEN
Text S. 96

in der Sammlung Böhler wieder ans Tageslicht gekommen[1]).

So bot sich einst der Altar dem Betrachter dar, wie es uns ein wohlgelungener Rekonstruktionsversuch von Bildhauer Klem in Kolmar vorführt — noch großartiger allerdings wirkte er an seinem ursprünglichen Standort als Glanzpunkt unter so vielen Werken zeitgenössischer Meister in der Kirche zu Isenheim! Und nun schließen wir sorgsam die Flügel des Altars. Wir nehmen Abschied von den Antonitern und ihrem Werk, von dem der angesehene Kunsthistoriker Paul Clemen kürzlich auf dem Denkmalpflegetag in Brüssel sagte, es sei das großartigste Kunstwerk, das Deutschland hervorgebracht hat. — Das ist also Grünewald: ein Realist, der sich im Suchen und in der Darstellung der Wahrheit nicht genug tun kann, ein Mystiker, der die Farben in geheimnisvollen Höhen schöpft, ein treuester Anhänger der kirchlichen Tradition. Seine Kunst ist ein Protest gegen das italienische Schönheitsideal, aber doch eine Bejahung der Persönlichkeit im edelsten Sinne des Wortes. Über Grünewald konnte die Kunst nicht hinausgehen, denn so wenig sich der Ursprung seiner Kunst aus Vorgängern herleiten läßt, so wenig wären andere fähig gewesen, in sein Erbe einzutreten. Dürer dagegen hat paktiert mit der italienischen Kunst. Leidenschaft der Spätgotik und Ruhe und Ebenmaß der Renaissance sind wie Feuer und Wasser, das hat ihm geschadet. So steht Grünewald allein in einsamer Größe — den Titel als Malerfürst, den wir ihm zu geben wagten, würde er weit von sich weisen. Denn um als solcher gelten zu wollen, durfte er nicht im weltentlegenen Isenheim sein Haupt-

[1]) Josten a. a. O., S. 50. f., woselbst (S. 54 und 55) auch die zwei vor einigen Jahren in der Sammlung Böhler in München aufgefundenen Kniefiguren: zwei opfernde Bauern, abgebildet sind. Sie gehören zur mittleren Skulpturengruppe.

werk schaffen, doch sein Streben ist ja nicht örtlich begrenzt. Sein Selbstbildnis im heiligen Sebastian bleibt ein Symbol der damaligen Kunst, gar bald brach die Krisis über dieselbe herein, von der sie sich noch nicht erholt hat.

So mögen diese Zeilen eine Huldigung an Matthias Grünewald und seine Zeit sein, denn er bot vor 400 Jahren und bietet noch heute in seinem Werk zugleich ein deutschnationales und ein religiös universales Erlebnis. Er ist der deutsche Malerfürst seiner Zeit.

AUF DIE PIETÀ GRÜNEWALDS

M. Herbert

Zwei Frauenhände — ach, so leidverschränkt,
Zu zart fast, um der Bängnis Wucht zu tragen,
Ans Herz des toten Sohnes hingesenkt,
Lauter beredt als Tränen und als Klagen.
In wunderbarer Reinheit schimmern sie,
Als sei ihr Stamm in überirdschen Landen,
O sündenlose Hände, die sich nie
Befleckt berührt vom Erdenstaube fanden!
Und nun durchgeistigt von der tiefsten Qual!
Sie wurden in des Leides Sturm gerissen,
Sie wurden bleich im bleichen Sterbenstal —
Sie wanden sich in heißen Bitternissen,
Sie wurden göttlich, weil sie Gottes Not
Bis in der Fingerspitzen Nerv empfunden,
Sind weiß wie Schnee und spüren doch das Rot
Und allen Schmerz der tiefen Heilandswunden.[1])

[1]) Abb. in »Die christliche Kunst«, X. Jg., S. 121. Es handelt sich um das stark zugeschnittene und dadurch verstümmelte Beweinungsbild in Aschaffenburg, über welches Dr. O. Döring an oben zitierter Stelle einen Aufsatz veröffentlichte. Von der schmerzhaften Mutter sieht man nur mehr die Hände. Die Madonna in Stuppach ist im IV. Jahrgang nach S. 192 abgebildet. — Die Red.

WERT PERSÖNLICHER WERBUNG

In der offen auf gläubigem Boden stehenden Presse, die sich wahrlich an Gediegenheit mit der gegnerischen messen kann, werden die Gesinnungsgenossen ab und zu aufgefordert, die Tagespresse ihrer Geistesrichtung zu halten und zu empfehlen, anscheinend ohne den rechten Erfolg. Ähnlich läßt man vielfach die monatlichen Publikationen unserer geistigen Kreise unbeachtet, schleppt alte Vorurteile gegen sie weiter, hält die auf anderem Boden entstandenen Leistungen für höherstehend und will sich daraus deren weite Verbreitung erklären. Es ist aber nicht wahr, daß die Verbreitung einer literarischen Erscheinung von ihrer Gediegenheit gewährleistet wird, im Gegenteil, ihre Gediegenheit, ihr Ernst, ihr Charakter kann ein starkes Hindernis für ihre Verbreitung bilden. Publikationen der letzteren Art sind, da sie dem Instinkt der Menge nicht entgegenkommen, fast einzig auf die Einsicht und Rührigkeit treuer Gesinnungsgenossen angewiesen.

Nicht anders verhält es sich bei Vereinen mit hohen, ernsten Zielen. Für sie ist die emsige Werbung von Person zu Person eine Lebensfrage. Auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst erhofft sich in erster Linie hiervon jenes Wachstum, dessen sie in unseren trüben Tagen bedarf, wo die Entscheidung über Sein oder Nichtsein der christlichen Kunst bevorsteht. Die Mitglieder der Gesellschaft werden unsere Bitte verstehen, an Hand der Jahresmappen, der Jahresberichte und des Jubiläumsheftes[1]) ihre Bekannten und Standesgenossen zum Beitritt zu bewegen[2]). Viele stehen der Gesellschaft noch ferne, bei denen eine jährliche Mehrausgabe von 10 Mark als Jahresbeitrag keine Rolle spielen kann, ein Betrag, der durch die Gegenleistungen der Gesellschaft reichlich wettgemacht wird. Ab und zu müßte sich doch auch ein weitblickender Stifter finden lassen. Den Lesern dieser Zeitschrift wären wir um der von ihr vertretenen Sache willen dankbar, wenn sie sich um ihre stärkere Verbreitung annehmen wollten. Sie fördern ein ideales Unternehmen und ihre Tätigkeit kommt in jeder Hinsicht der christlichen Kunst und durch diese der Religion zugute. Nicht nur Geistliche, sondern besonders auch die gebildeten Laien sollten zum Bezug der »Christlichen Kunst« gewonnen werden, die sich die Aufgabe stellt, in Bild und Wort über das Beste zu berichten, was eine hochgemute Kunst ehedem geschaffen hat und in der Gegenwart hervorbringt. Der Umgang mit guter Kunst erhält die edlen Gefühle und bildet den Geist. Um ihren Söhnen und Töchtern ein Gegengewicht gegen eine sich allerwärts vordrängende entartete und entartende Kunst zu bieten, sollen gebildete Eltern in ihrer Familie eine Kunstzeitschrift auflegen, die sie das Gehaltvollschöne lieben lehrt und mit Künstlern zusammenführt, deren Geist vom Geiste Gottes erleuchtet ist.

Wo die persönliche Empfehlung ihre Grenzen findet, dahin mag der regelmäßige Hinweis

[1]) Januar- u. Februarnummer des vorigen (14.) Jahrganges (Preis des Sonderheftes für Mitglieder M. 1. 50).

[2]) Satzungen unentgeltlich durch die Geschäftsstelle München, Karlstr. 6.



MATTHIAS GRÜNEWALD DIE HEILIGEN ERASMUS UND MAURITIUS

Alte Pinakothek in München. 1,76 m : 2,26 m. — Text S. 81. — Vgl. den Ausschnitt nach S. 96

auf die Notwendigkeit der praktischen Förderung der christlichen Kunst auf dem Wege der einheimischen Presse ergänzend eintreten. Arbeiten und Mitarbeitende gewinnen, das allein bringt unsere große Sache vorwärts. Es wird mit Recht gesagt, daß die Kunst nicht Luxus- und Ausnahmezustand sein darf, sondern daß sie das ganze Volk und das tägliche Leben durchdringen, nicht einzelnen, sondern allen erreichbar sein soll und daß ihre Leistungen der Allgemeinheit gehören. Wenn aber dem so ist, dann besteht aller Grund zur Wachsamkeit und zu dem Bestreben, nicht entchristlichende, sondern eine der Volksgesundheit dienende, geistig hochstehende Kunst zu pflegen; im vollsten Sinne eine volksbildende Kraft liegt in der christlichen Kunst.

S. Staudhamer

ANTON VON GEGENBAUR

Von Stadtpfarrer AD. BRINZINGER[1])

(Schluß)

Das Mittelbild stellt den pompösen Einzug dar, welchen Eberhard im Bart am 28. August 1495 in seine geliebte Universitätsstadt Tübingen hielt, nachdem er zuvor am 21. Juli von Kaiser Maximilian die Herzogswürde erhalten hatte. Die im Stuttgarter Kupferstichkabinett noch vorhandenen Skizzen Gegenbaurs lassen deutlich erkennen, wie genau er alle Einzelheiten dieses Festzuges vorbereitet hat. Die Komposition der einzelnen Gruppen ist voll Reiz. Durch das offene Portal der gotischen Stiftskirche St. Georg ziehen die infulierten Äbte von St. Peter in Einsiedel, von Bebenhausen und Tübingen. Hinter ihnen zu Pferd folgen vier Bannerträger mit der blauen Reichssturmfahne, geführt von Grafen von Eberstein, das Mömpelgardbanner mit den Fischen, geführt von Siegmund Freiherr von Falkenstein, das württembergische Banner mit den Hirschgeweihen, geführt vom Grafen von Zweibrücken und Bitsch, die Tecksche Fahne mit den Rauten, geführt vom Grafen Wolfgang von Fürstenberg. Dem Herzog werden die Abzeichen seiner neuen Würde, Schwert und Herzogshut, vorangetragen. Er reitet als Hauptfigur in goldener Rüstung mit dem Fürstenmantel und Diadem geschmückt, auf weißem asturischem Rosse; an dessen reichgestickter Decke prangt der Palmbaum mit Eberhards Wahlspruch: Attempto = Ich hab's gewagt. Die Haltung des Herzogs mit ausgestrecktem Arm ist zugleich grüßend und segnend. In seinem Gefolg erscheinen die Grafen von Werdenberg, Sammberg, Rechberg, ferner die Edlen von Gültlingen, Westerstetten, Sperberseck, Gundelfingen, sodann Eberhards Freund und treuer Jugendlehrer Johannes Vergenhans, genannt Nauklerus und der berühmte Humanist Johannes Reuchlin. Anmutige Volksgruppen umgeben den Zug, der sich nach rechts um den St. Georgsbrunnen herum bewegt. Im Vordergrund rechts stehen festlich gekleidete Frauen und Jungfrauen, Blumen und Kränze spendend, links ist ein Pilger, Landleute, Lehrer und Schüler der Universität und Ordensgeistliche. Rechts blasen die Trompeter, links stehen zwei Landmädchen in heimatlicher Tracht, ein Knabe ist im Begriff, als Ausdruck seiner Freude seine Kappe in die Luft zu werfen. Um den Herzog drängt sich ein Haufen herbeigeeilter Burschen. Der Maler hat nach Sitte der älteren Meister sein Selbstbildnis mitten im Volk angebracht, er hält die Reisfeder und eine Mappe, auf welcher sein Name steht: A. Gegenbaur. Der Ausdruck der verschiedensten Gefühle in den Köpfen wird sehr gerühmt: Freude, Ehrfurcht, Staunen ob der Pracht, Andacht beim Volk, Mut, Ernst und Ruhe bei den Reitern, Milde des Herzogs. Das Bild ist 47 Fuß breit und soll in 60 Tagen vollendet worden sein. Über den Türen dieses Saales sehen wir auf der einen Seite das von Genien gehaltene württembergische Königswappen, auf der anderen Seite das von Eberhards Herzogswappen mit den Hirschhörnern, Teckschen Rauten, der Reichssturmfahne und den mömpelgardschen Fischen.

Im Erdgeschoß des Schlosses bemalte Gegenbaur drei Säle mit zehn Fresken in den Jahren 1842—54. Sieben derselben enthalten Szenen aus dem Leben Eberhards im Bart. Im ersten Saal sehen wir seine Pilgerfahrt nach Jerusalem (1468), den Ritterschlag am hl. Grab und seine Hochzeit in Urach (1474). In der ersten lieblichen Szene erscheint Eberhard zu Pferd auf einer Anhöhe, Jerusalem in der Ferne schauend, in frommer Begeisterung die Hände zum Gebet faltend. Eine Frau in hübschem orientalischem Kostüm, auf welche sich ein Mädchen stützt und ein Knabe sich anschmiegt, zeigt das Ziel der Pilgerfahrt mit ausgestrecktem Arm, eine liebliche ruhige Gruppe, nach Form und Kolorit gleich anmutig. Das Gefolge erklimmt die Anhöhe. Gegenüber ist der Ritterschlag Eberhards am hl. Grab. Er erhielt denselben vier Tage nach seiner Ankunft in Jerusalem, am 12. Juli 1468. Der Patriarch des Salvatorklosters erteilt denselben dem am Altar knienden Eberhard. In seinem Gefolge sind der Ritter von Stetten und sein Leibarzt Dok-

[1]) Der Herr Verfasser ist nach Stuttgart übergesiedelt. — D. Red.

tor Hans Münsinger, der einen noch vorhandenen Reisekalender von dieser Fahrt verfaßt hat. Mysteriöses Licht durch die Lampen über die Grotte ausgegossen, macht das Bild zu einem Meisterstück von virtuosen Beleuchtungseffekten. An der Mittelwand erblicken wir die Vermählungsfeier, welche am 4. Juli 1474 zu Urach stattfand mit der edlen Barbara Gonzaga, Markgräfin von Mantua, aus deren Geschlecht später der große Heilige, Aloisius von Gonzaga entsproß. Eberhard ist ein herrliches Bild jugendlicher Manneskraft, Barbara von edler Jungfräulichkeit. Links von ihr ist ihr Vater Ludwig, rechts Eberhards Mutter, ein fromm zuschauender Ministrant hält das Weihwasserbecken. Im Jahre 1844 wurde dieses Bild in 37 Tagen von Gegenbaur gemalt. Es ist 22 Fuß breit. Über den zwei Türen sind die Wappen von Württemberg und Mantua gemalt.

Im zweiten Saal des Erdgeschosses sehen wir vier Fresken: links den Besuch Eberhards bei Lorenzo Medici in Florenz, in der Mitte zwei Szenen, nämlich die Verleihung der goldenen Rose und die Belehnung mit der Herzogswürde, endlich rechts Kaiser Maximilian am Grab Eberhards in Einsiedel. Das erste Bild ist ein liebliches Familienstück. Lorenzo zeigt seinem Freunde Eberhard sein Kostbarstes unter allen seinen Schätzen, nämlich seine Kinder. Die Töchter sind beschäftigt bei seiner Gemahlin, die Söhne erhalten Unterricht von ihrem gelehrten Hofmeister dem Humanisten Angelo Poliziano. Im Hintergrund sind die Loggio dei Lanzi, die Domkuppel und der Palazzo Vecchio sichtbar. Die von Gegenbaur sorgfältig gezeichnete Architekturskizze hierzu ist aufbewahrt im Stuttgarter Kupferstichkabinett. Das 17 Fuß breite Bild ist 1847 vollendet worden.

An der in zwei gleiche Teile geteilten Mittelwand ist zuerst dargestellt die Verleihung der goldenen Rose durch Papst Sixtus IV. an den vor ihm knienden Eberhard, vollzogen am vierten Fastensonntag, Lätare genannt, beim Hochamt zu St. Peter in Rom am 17. März 1482. Diese pompöse Kirchenszene ist wiederum ein Meisterstück der Beleuchtung. Die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll, die Kirchengewänder mit liturgischer Treue wiedergegeben, denen gegenüber viele andere Kirchenbilder dieser Gattung wie Karikaturen erscheinen. Das Bild ist 41 Fuß breit und wurde 1847 vollendet. Rechts an derselben Mittelwand ist die Verleihung der Herzogswürde durch Kaiser Maximilian an Eberhard dargestellt, welche am 21. Juni 1495 in Worms stattfand. Eberhard leistet den Lehenseid, große Befriedigung malt sich auf den Gesichtern der Festversammlung, welche heller Sonnenschein



AUGUST SCHÄDLER A. v. GEGENBAUR (MARMOR)
Vom Gegenbaur-Denkmal in Wangen i. A.

beleuchtet. Das vierte Bild zeigt Maximilian am Grabe des schon am 24. Februar 1496, kurz nach seinem Einzug in Tübingen im 51. Lebensjahre verstorbenen Herzog Eberhard. Der Kaiser verkündet das Lob des Dahingeschiedenen, dessen Steinbild auf dem Grabe ruht, blaue Mönche von Einsiedel und Gefolge umstehen in schönen Gruppierungen das Grab. 1845 wurde das Bild vollendet. Es ist 17 Fuß breit. Durch die politische Bewegung von 1848 erlitten Gegenbaurs Arbeiten eine kurze Unterbrechung.

Die letztern drei Bilder, die er hernach gemalt und 1854 vollendet hat, sind im Parterresaal: 1. Der Überfall bei Mainz, 2. Die Gefangennahme Friedrichs von Zollern und 3. Graf Eberhard der Greiner auf dem Reichstag zu Speyer. Die wilde Kampfesszene am Rhein zeigt uns den tapferen Eberhard den Greiner, wie er 1349 Kaiser Karl IV. rettet vor dem Überfall seines Nebenbuhlers, des Gegenkönigs Günther von Schwarzburg, eine gewaltige, kühne Schlachtepisode, schön beleuchtet von dem durchs Gewölk brechenden Licht, im Hintergrund die Stadt Mainz. Die Mittelwand zeigt die Rache der von Friedrich von Zollern, genannt der Pfötinger 1422 schwer gekränkten Gräfin Henriette von Mömpelgard. Friedrich, eine edle, kraftvolle Männergestalt, wird gefangen vorgeführt, Heinrich sitzt in Waffenrüstung auf ihrem Schlachtroß und schaut mit stolzer Befriedigung auf den Besiegten. Rechts brennt die Zollernburg. Gegenbaur hat dieses

schöne Bild von klarer Komposition in eine herrliche Landschaft gestellt und durch viele Skizzen, die im Stuttgarter Kupferstichkabinett zu sehen sind, sorgfältig vorbereitet. Das letzte Freskobild endlich versetzt uns nach Speyer, wo Eberhard der Erlauchte vor Kaiser Heinrich VII. erscheint, auf dem Reichstag von 1309 und die von den schwäbischen Städten gegen ihn erhobene Anklage als Störer des Friedens energisch zurückweist, mit dem Hinweis auf seine Unabhängigkeit. Zorn, Entrüstung, Staunen zeigt die Versammlung, entschlossene Energie Graf Eberhard. Der Saal ist schön architektonisch gemalt.

Von sämtlichen Fresken sind prachtvolle, wohlgelungene Photographien aufgenommen von Hofphotograph Jakob in Stuttgart, erschienen im Verlag von Kunsthändler F. Chr. Autenrieth, zum Preise von 54 Mark und Lichtbilder in Postkartenformat, erhältlich im Residenzschloß zu Stuttgart. Wenn Gegenbaur nur diese 16 Fresken hinterlassen hätte, so hätte er damit allein schon sich hohen Ruhm in der deutschen Kunstgeschichte erworben, denn jedes einzelne Fresko ist ein Kunstwerk ersten Rangs. Wir besitzen aber von seiner Künstlerhand noch viele andere Werke, die er später geschaffen hat. Im großen weißen Festsaal des Residenzschlosses malte er 1859—60 das große Gemälde auf Leinwand: Apollo auf dem Sonnenwagen, 40 Fuß lang und 21 Fuß breit. Auf einer mit vier weißen Sonnenrossen bespannten Quadriga steht der jugendlichschöne, lichtumflossene Sonnengott, den strahlenden Morgen heraufführend, voraus schweben die Grazien, in anmutiger Verschlingung, die Horen streuen ihnen Blumen, unter ihnen ziehen einher die Tau spendenden Jünglinge mit Amphoren, den Zug beschließen die neun Musen. Phöbus Apollo spendet der Erde das Licht, und in seinem Licht, will der Künstler darstellen, gedeihen auch Künste und Wissenschaften, die von den neun Musen repräsentiert werden. Es ist ein reizend schönes Plafondbild, im antiken Geist konzipiert, mit der Anmut und Grazie der modernen Meister ausgeführt. Zwei kleinere Ölgemälde schließen sich an dieses Hauptbild an: Eros und Venus einerseits und andrerseits Bacchus und Ariadne, in den vier Zwickeln sind die vier Elemente dargestellt: Erde, Feuer, Luft und Wasser, Arbeiten von feinem Linienschwung und leuchtendem Kolorit. Alle diese Wandbilder sind auf Leinwand in Öl gemalt und mit Wachsfirnis überzogen. 1864 fertigte Gegenbaur vier Medaillons weiblicher graziöser Figuren für den Speisesaal im Kgl. Schloß zu Friedrichshafen am Bodensee. Im Winter pflegte er die Kartons zu entwerfen, im Sommer wurden hiernach die Fresken selbst gemalt. Die Kartons sowie die Farbenskizzen, ebenso die von Herkules und Omphale, sind in der Kgl. Staatsgalerie zu Stuttgart.

W. IMMENKAMP (MÜNCHEN) STUDIENKOPF
Zeichnung

1825 malte er in Rom sein bestes religiöses Bild: »Moses Wasser aus dem Felsen schlagend«, jetzt im Stuttgarter Residenzschloß. Die Lebensgeschichte des Moses, des großen alttestamentlichen Vorbilds Christi, bildete schon in den ersten christlichen Jahrhunderten ein sehr beliebtes Thema der Darstellung, schon in den Katakomben, und den alten Mosaikbildern zu Rom und Ravenna. Der aus dem Felsen Wasser schlagende Moses war ein Vorbild des Erlösers und der heilsamen Wasser der Gnade (Jesaias 12, 3 und 1. Korinth. 10, 4), auch als Typus Petri erscheint Moses, nach der Deutung von Ritter de Rossi, öfters in dieser Szene. Auf altchristlichen Sarkophagen, Bronzemedaillons, Epitaphien und Cömeterialgemälden findet man öfters dieses Wunder



WILHELM IMMENKAMP (MÜNCHEN) DR. H. M.

abgebildet. Die biblische Begebenheit wird entweder so dargestellt, daß Moses mit dem Stab an den Felsen schlägt, aus dem sofort ein Quell entspringt, an dem die Juden ihren Durst löschen, oder das Wunder wird als bereits geschehen angenommen (vgl. Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, 1886, 2, 430). Gegenbaur wählt die letztere Auffassung. In der Mitte des großen, gegen 30 Figuren enthaltenden Bildes steht Moses in erhabener Ruhe, den Stab angelehnt am rechten Arm, die Hände gleichsam wie dankend ausgestreckt gegen den links aufragenden Felsen, dem sein Stab schon den sprudelnden Quell entlockt hat. An seinem Haupt erglänzen zwei Strahlenbündel, der prächtig wallende Bart ist weiß, der Kopf trägt die feingeschnittenen Züge eines ehrwürdigen, würdevollen Patriarchen, das Untergewand ist grün, der Mantel gelb. Neben Moses steht Aaron, sein Bruder mit schneeweißem herabrollendem Bart, braunem Unterkleid, grünem Mantel und ebenfalls grünem orientalischem Turban, staunend über das geschehene Wunder. Vor und hinter diesen zwei Hauptpersonen des Bildes drängen sich lebhaft bewegte Volksgruppen, um ihren brennenden Durst an der Quelle zu stillen. Schön behandelt ist die dramatische Anordnung der einzelnen Gruppen der Männer, Frauen, Jünglinge und Kinder. Die einen sind im Begriff, den quälenden Durst zu löschen, einem fast ganz erschöpften Greise wird der erquickende Trank gereicht, anderen ist er schon zu Teil geworden, wieder andere eilen mit zierlichen Gefäßen erst herbei, die kühlende Labe zu schöpfen. Die Köpfe der einzelnen Figuren sind besonders lieblich gemalt. In der äußersten Ecke hat Gegenbaur sich selbst (ähnlich im Fresko von Eberhards Einzug in Tübingen) als hübschen Jüngling abkonterfeit. Eine junge Frau in der äußersten Gruppe rechts, in gelbem Kleid, ist bemerkenswert wegen des bewunderungswürdigen prächtigen Faltenwurfs ihres Gewandes, dessen Schönheit uns an die wallenden herrlichen Gewänder von Raffaels Fresko »Brand im Borgo« im Vatikan erinnert. Der zur Anmut und Grazie hinneigende Sinn Gegenbaurs dringt aber weder in der Komposition, noch im Kolorit oder Halbdunkel dieses Mosesbildes zu den stärksten kräftigsten Gegensätzen oder scharfen Akzenten vor. Er beginnt in einem sanften tiefen Ton und steigt allmählich zu lichter Färbung empor. Im Mai 1833 fand das Bild bei einer Ausstellung in Stuttgart großen Beifall (Kunstblatt 1833 u. 71). Ebenfalls im Residenzschloß in Stuttgart ist das 1824 in Rom gemalte Ölbild: »Das erste Elternpaar«. Es ist eine liebliche Familienidylle, Adam, an den sich Eva anschmiegt mit Kain und Abel, rechts eine Felsenpartie. Der eine Knabe spielt im Arme seines Vaters mit Blumen, der andere, aufrecht an Adam angelehnt, hält Blumenzweige in den Händen. Die Färbung der halblebensgroßen Figuren ist zart und fein abgetönt, in der weichen Weise von des Künstlers Jugendschöpfungen. Eine Bleistiftskizze hiervon ist im Stuttgarter Kupferstichkabinett. Ein Miniaturbild, im Besitz des Malers Kopf in Wangen, stellt dar das Schweißtuch der hl. Veronika, die weitgeöffneten Augen des edlen schmerzerfüllten Hauptes



WILHELM IMMEMKAMP DOMKAPITULAR ALOIS HARTL (MÜNCHEN)

königin steht aufrecht, kindlich mädchenhaft, die Augen züchtig niederschlagend, im Arm hält sie das Jesuskind mit gefalteten Händen. Die virgo prius ac posterius des kirchlichen Adventhymnus kommt in allen Madonnen Gegenbaurs zum Ausdruck. Ob es ihm aber immer zugleich auch gelang, die Würde, Kraft und Majestät der Regina Coeli auszuprägen, scheint uns eine Frage zu sein, die wir nicht durchweg bejahen möchten. Die St. Jodokskirche in Ravensburg besitzt gleichfalls eine sehr schöne Madonna Gegenbaurs. Sein Lieblingsbild, wohl das beste seiner Altarbilder, ist die Kreuzigungsgruppe, die er 1832 für die Pfarrkirche in Christazhofen O.-A. Wangen gemalt hat. Der Herr hängt verscheidend am Kreuz, das edle Angesicht voll Ergebung und Milde; unten links vom Beschauer steht aufrecht die Mutter der Schmerzen mit gefalteten Händen, das Gewand rosa, der Mantel blau, voll Mitleid im schmerzhaften Antlitz; rechts steht Johannes, die Hände über der Brust gekreuzt, in grünem Unterkleid und hochrotem Mantel, zum sterbenden Meister voll Liebe emporschauend. Im Hintergrund erscheint die in Finsternis gehüllte Stadt Jerusalem. Es ist ein Bild von imponierender Ruhe, die Zeichnung ist von feinem Linienschwung, die Färbung licht und klar. Eine Ölskizze fertigte Gegenbaur ebenfalls von diesem Kreuzigungsbild.

sind von rührendem Ausdruck. Die Hospitalpflege in Wangen besitzt ein Ölgemälde unseres Meisters: Jesus im Gefängnis, mit Fesseln an eine Säule gebunden. Die Stadtpfarrkirche in Wangen hat drei religiöse Gemälde: St. Sebastian 1820 in Rom gemalt. Der jugendliche Offizier des Kaisers Domitian, eine fast mädchenhaft weiche Figur, ist nur bekleidet mit dem Lendentuch, mit der linken Hand festgebunden an einen Baum, die rechte Hand hängt schlaff herunter. Die mauretanischen Bogenschützen haben den von ihren Pfeilen durchbohrten und langsam Dahinsterbenden soeben verlassen, links vom Beschauer, unter einem Baum liegen sein Helm und Schild, sein roter Kriegmantel und Pfeile, drei Engelknaben schweben in den Lüften, einer trägt eine Siegespalme, ein zweiter einen Siegeskranz, ein dritter jubiliert. Das Inkarnat des Gefesselten ist blendend weiß, der Heilige selbst aber ohne Frage viel zu süßlich und zu weich behandelt. Ein zweites 1845 gemaltes Altarbild stellt die Himmelskönigin dar mit Schleier und Diadem, das Kleid rosa, den Mantel blau mit meergrünem Futter, am Saum mit Edelsteinen besetzt. Die Himmels-

Am Hochaltar der Pfarrkirche in Wangen ist die Anbetung der drei Weisen im Stall zu Bethlehem dargestellt. Die Madonna hat ein hochrotes Gewand mit blauem Mantel. Sie hält in ihrem Schoß das mit Leinen nur leicht bedeckte göttliche Kind, rechts von ihr ist St. Joseph, vor dem Kinde opfern die hl. Könige ihre Gaben. Melchior trägt ein weißes Gewand mit purpurrotem Mantel, der schwarze Kaspar gelb und dunkelblaue Gewänder, Balthasar weiß und purpurrot, im Hintergrund ist der Stall, links arme Hirten mit Schafen. Über eine Mauer herein schauen zwei liebliche Engelknaben, deren Vorbilder vielleicht jene der Sixtina in Dresden sind. Die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll, durch Skizzen von Gegenbaur sorgfältig vorbereitet. Ein Genrebildchen im Rosenstein, 1836 gemalt, ist Chiaruccia (Klärchen), ein ita-

lienisches Landmädchen in römischer Nationaltracht, eine Orange schälend, mit einem Tamburin, im Hintergrund eine italienische Landschaft. Ein zweites Genrebild, im Besitze von Pfarrer Alt in Pförrich, stellt dar den Priester Benedikt Mittelmann aus Wangen (geboren 21. März 1794), und dessen geistliches Bräutchen Theresia Ehrle, mit dem Kranz in den Locken, welche dem Priester die Primizkrone darbringt. Eine Madonna in italienischer Tracht mit Kopftuch, blaßrotem Gewand und grünem Mantel, einen Schleier haltend über das Kind, welches auf blauem Polster ruht, war im Besitz von Domkapitular Karl Zimmerle in Rottenburg. Eine Madonna im Rosagewand und blauem Mantel, grünem Kopftuch, das mit Schleier umhüllte Kind haltend, das sich an die Mutter anschmiegt, war im Besitz von Kammerer Georg Platz in Börstingen. Beide Madonnen sind graziös, holdselig, von zartem Farbenschmelz, aber keine Andachtsbilder, sondern feine Salonbilder. Auch zwei Fahnenbilder malte Gegenbaur, die Himmelskönigin, ein Bild für den Jungfrauenverein Stuttgart 1854. Auf demselben trägt die Madonna ein blaßrotes Kleid und blauen Mantel, einen Sternenkranz über dem Haupt, sie schwebt mit ausgebreiteten Händen, das Angesicht aszetisch verklärt, zum Himmel empor, zu ihren Füßen sind zwei kleine Engel. In der zweiten, für den Jungfrauenverein in Wangen gemalten Prozessionsfahne trägt die Himmelskönigin ein weißes Gewand, ihre Hände sind gefaltet, unten schweben zwei kleine Engel. Ein ähnliches Ölbild besaß Dekan Jäggle in Herlozhofen. 1818 malte Gegenbaur sein Selbstporträt, das Profil jugendlich, edel, in den Händen hält er Palette und Malerpinsel. Es war im Besitz von Oberamtsarzt Braun in Wangen, ebenfalls in seinem Besitz die jugendlichen Bilder der Eltern des Meisters. In der Stuttgarter Staatsgalerie sind deren Porträts in höherem Alter. 1835 malte er das zierliche kleine Aquarell der Frau Stadtbaumeister Schwarz in Wangen. Zwei Brustbilder von Joseph Schäfer, Wirt in Wangen und seiner Frau im Pelzkragen und hübscher Frisur sind in Wangen. Auch Porträts von Anton Scham und Frau sind in Wangen, desgleichen von Stadtschultheiß Weber und



WILHELM IMMENKAMP WEIHBISCHOF NEUDECKER

Frau mit Buch, Halskette und Kreuz, von leuchtendem Kolorit, auch von Xaver Weber 1836 und von seiner Stiefmutter im Allgäuer Radhäubchen, mit Kette und Kreuz und buntem Halstuch. Auch das Porträt der Frau Direktor von Hackländer in Stuttgart ist schön ausgeführt, besonders die Augen, die Haarfrisur, Korallenbrosche, Armspangen. Seine besten Porträts sind die von Bischof Karl Joseph von Hefele, jetzt im Bischöflichen Palais in Rottenburg, und von Domkapitular Anton von Dannecker (gest. 1881). Bischof von Hefele porträtierte er im Jahre 1874 in dessen 65. Lebensjahre, im Chorrock, violetten Kragen, mit bischöflichem Pektorale samt Kette. Der Blick ist ausdrucksvoll, wohlwollend, die linke Hand ruht auf einem Buch, ein frisches, in der Auffassung, wie technisch im Kolorit wohlgelungenes Bild. Dazu bildet ein prächtiges Gegenstück das Bild des Herrn von Dannecker, den sein langjähriger Freund Gegenbaur als Stadtpfarrer in Stuttgart im 41. kräftigsten Mannesalter porträtiert hat, ebenfalls im Chorrock, violetten Kragen und den Abzeichen eines päpstlichen Hausprälaten. Der ruhige, ernste,

nach links gerichtete Blick zeigt die Entschlossenheit und Energie eines festen Willens, die hohe breite Stirne verrät die Schärfe des Verstandes und hohe geistige Begabung des reich talentierten, einstens als Kanzelredner in Stuttgart gefeierten Herrn. Er malte auch die Porträts von Oberfinanzrat Rapp und dessen Braut, von seinem Freund und Landsmann Franz Bucher aus Wangen, Gymnasialrektor und Landtagsabgeordneter aus Ellwangen (gest. 1859), von Hofbau- und Gartendirektor Wilhelm von Hackländer (gest. 1877), von den Kindern des Hofmarschalls, von Theologieprofessor Johannes von Kuhn, Dogmatiker in Tübingen. Ein Brustbild von König Wilhelm ist jetzt in Rottenburg.

Seiner Persönlichkeit nach war Gegenbaur, wie allgemein gerühmt war, ein durchaus liebenswürdiger Mann, von vortrefflichem, echt schwäbischem Gemüt, gutem Herzen, wohltätig gegen die Armen, besonders gegen bedürftige Landsleute und Künstler, den Freunden treu, ein angenehmer Gesellschafter von feinen Umgangsformen. Die Winter brachte er in seinen letzten Jahren meistens in Rom zu, im Sommer arbeitete er in Stuttgart in seinem Atelier in der alten Kanzlei. Ein schmerzliches Magenleiden war die Ursache seines Todes. Der Geistliche, welcher ihn während seiner Krankheit besuchte, bewunderte seine männliche Geduld und Ergebung in seinem Leiden. Er starb in Rom am 31. Januar 1876 als ein treuer Sohn seiner Kirche. Seiner Vaterstadt und dem Kupferstich-



TONI KIRCHMAYR (INNSBRUCK) AUFOPFERUNG, ZUFLUCHT ZUR DOLOMITENKÖNIGIN, VERTEIDIGUNG DER DOLOMITEN

Dreiteiliges Altarbild für eine Kapelle in Lavenone

Vater/ willst du/ so nim diesen Kelch von mir/ doch nicht mein/sondern Dein Wille geschehe

JOSEPH ALBRECHT — KRIEGSERINNERUNGSBILD IN WITTISLINGEN

Text s. XV. Jgg., Beil. S. 19



JOSEPH ALBRECHT KRIEGSERINNERUNGSALTAR IN FREIDLING BEI MOOSBURG

Text s. XV. Jgg., Beil S. 23

kabinett in Stuttgart hinterließ er schöne Vermächtnisse, auch Reisestipendien nach Italien für junge, begabte Künstler. Er schlummert im Schatten der Peterskuppel auf dem Campo dei Tedeschi. Sein Geist, hoffen wir, schaut jetzt das Urbild der ewigen Schönheit in einer besseren Welt. In seinen genialen zahlreichen Werken wird Gegenbaur fortleben und besonders im Schwabenland in der beredten Sprache seiner vaterländischen Geschichtsbilder der Mitwelt und Nachwelt den alten schwäbischen Wahlspruch verkünden: »Hie gut Württemberg allweg«.

Literatur: Wintterlin, Nekrolog Gegenbaurs in der Schwäb. Chronik des Merkur 1876, 92. Allgemeine deutsche Biographien 8, 496. Nagels Künstlerlexikon 5, 62. Seuberts Künstlerlexikon 1878, 2, 31. Brinzinger, Archiv für christliche Kunst 1887, Nr. 5 und Nr. 6. Gegenbaurs Fresken im Residenzschloß, ohne Druckjahr, Hallberger in Stuttgart, 12°. Wintterlin, Württembergische Künstler in Lebensbildern, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1895, Artikel Gegenbaur.



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) LE CATEAU

GRAF HERTLING †

Am 4. Januar verschied der frühere bayerische Ministerpräsident und nachmalige Reichskanzler Dr. Georg Graf von Hertling nach sechstägiger Krankheit auf seinem Landsitze in Ruhpolding (Obbay.).

Seine Bedeutung als Gelehrter und Politiker, sein hoher Einfluß auf das wissenschaftliche Leben der Katholiken Deutschlands sind bekannt. Doch erschöpfte sich seine Tätigkeit nicht im Dienste des Wahren und Guten in Religion, Wissenschaft und öffentlichem Leben, sondern er gehörte zu den auserlesenen Geistern, in denen sich alle hohen Seelenanlagen harmonisch vereint finden, es wohnte ihm auch die Liebe zu dem mit dem Guten verbundenen Schönen inne, Verständnis und warmes Empfinden für eine edle Kunst. Er durchschaute den Einfluß der Kunst im Kulturleben der Menschheit und würdigte deshalb ihren Wert für die Gegenwart. Klar erkannte er, daß uns eine blühende christliche Gegenwartskunst so nottut, wie eine mit den Heilswahrheiten einige Wissenschaft. Es entging ihm nicht, daß die christliche Kunst ausgiebiger Unterstützung durch die Kirche bedarf, um sich bemerkenswert entwickeln zu können, daß aber auch die Kirche nicht der Kunst entraten kann, um sich in den Seelen und vor der Öffentlichkeit heilsam und würdig zu entfalten. Als an ihn die Bitte herantrat, die Stelle des I. Präsidenten der eben im Werden begriffenen »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« zu übernehmen, zögerte Hertling denn auch nicht, dem Ersuchen zu willfahren und damit zu den übrigen Lasten eine neue, nicht geringe Bürde und Verantwortung auf sich zu laden.

Durch Übernahme der Präsidentschaft am Gründungstage erwies Hertling der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst einen unschätzbaren Dienst. Es herrschten damals in der christlichen Kunst trostlose Zustände. Durch verschiedene Verhältnisse, die sich in einem halben Jahrhundert herausgebildet hatten, waren Klerus und Künstlerschaft einander entfremdet worden, Aufträge gelangten nur mehr in die Hände von »Kunstanstalten und Zwischenhändlern, die Fabrikware beherrschte Gotteshaus und Wohnung. Mißtrauen säte hüben und drüben Verbitterung,



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) BEI CAMBRAI

lung der Gesellschaft bei. Den zahlreichen Vorstandssitzungen wohnte er mit erstaunlicher Pünktlichkeit an, den Arbeiten widmete er die regste Aufmerksamkeit, neu auftauchenden Angelegenheiten ging er mit vollster Liebe nach. Bei seiner Vornehmheit, Besonnenheit und Geschäftskenntnis war es ein Vergnügen, mit ihm zusammenzuwirken. Auf jenen Mitgliederversammlungen, die er persönlich leitete, erfreute er die Anwesenden durch geistvolle und richtunggebende Ansprachen.

Es erregte daher schmerzlichstes Bedauern, daß er am 5. November 1909 sich veranlaßt sah, den Vorsitz niederzulegen und sich auch nachher nicht mehr entschließen konnte, ihn wieder aufzunehmen. Doch innerlich blieb er mit der Gesellschaft enge verbunden. Die Vorstandschaft wahrte sein Wirken als ein teueres Vermächtnis. An seinem Grabe ließ sie durch einen Vertreter, der auf des Heimgegangenen große Verdienste um die christliche Kunst hinwies, zum Zeichen unauslöschlicher Dankbarkeit einen Kranz niederlegen. Gott lohne ihn!

S. Staudhamer

die christliche Kunst drohte zu erlöschen, da die Lehren der einseitigen Lobredner der Nachahmung alter Stile auch den letzten Rest des Verständnisses für das selbständige Schaffen eines wirtschaftlich unabhängigen Künstlerstandes gefährdeten. Die junge Gesellschaft, welche die Mißstände aufdecken und bekämpfen wollte, mußte deshalb gewärtigen, an mancher Stelle auf Mißtrauen, von anderen Seiten auf Gegnerschaft zu stoßen. Aber Mißtrauen kam nicht zum Ausbruch, Teilnahme wurde wach, offene Angriffe wagten sich nicht hervor. Denn der Name des I. Präsidenten bedeutete ein festes Programm, belehrte jeden, daß die Gesellschaft auf dem sicheren Boden des Glaubens stehe und bürgte dafür, daß die Gesellschaft Rechtes und Hohes erstrebte. Der Name Hertling öffnete Türen, die andernfalls der Gesellschaft vielleicht geraume Zeit verschlossen geblieben wären, und trug ihre Ideen in die gebildeten Kreise.

Fast 17 Jahre erfreute sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst der Präsidentschaft Hertlings. In diesem Zeitraum trug er viel zu einer stetigen, gesunden Entwick-

KRIEGSENDE UND KÜNSTLER

Ein Künstler schrieb uns kurz vor Weihnachten: »Ich habe wie andere Mitglieder der D. Gesellschaft f. chr. K. erst kürzlich den grauen Rock ausgezogen und stehe vor dem Nichts. Ganz aus dem Bilde, ohne Aufträge und Aussicht auf solche, ist es schwer, nicht bitter zu werden . . . Mit Ausstellen ist vorerst für uns nichts getan, da die meisten, die draußen und im Heeresdienst waren, nichts auszustellen haben und, auch wenn sie etwas haben, nicht darauf warten können, bis etwas verkauft ist. Was wir alle bräuchten, sind Aufträge und wieder Aufträge. Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten der Lage, aber es wird doch manches zu erreichen sein, besonders der Klerus auf dem Lande wird, wenn er daraufhin aufgeklärt ist, viel machen können. Jede Gemeinde auf dem Lande hat heute

Tote zu beklagen, da wird sich die eine Gemeinde vielleicht ein Epitaphium in Stein oder gemalt anschaffen, die andere ein Denkmal, in der anderen bildet sich ein Verein ehemaliger Heeresangehöriger, der sich eine Fahne bestellt, wieder eine andere Gemeinde errichtet eine Gedächtniskapelle usw. Viele haben daheim namhaftes Geld verdient, während wir alles verloren haben .... Wenn etwas geschieht, muß es rasch geschehen und alle Energie darauf verwendet werden. Die Zeit steht ja so furchtbar ernst vor uns und der Einzelne ist fast hilflos.«



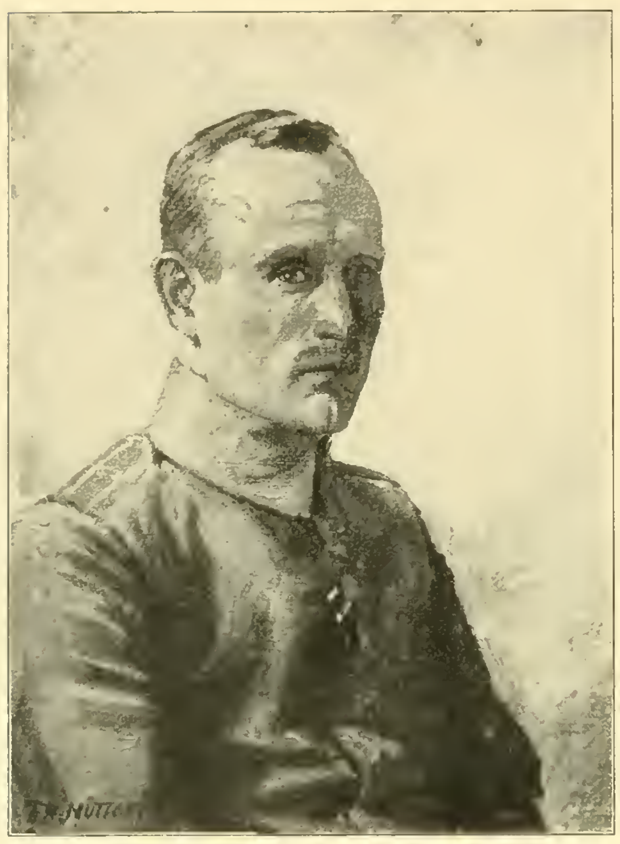
THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) KATHEDRALE VON ST. QUENTIN

Briefe und Gespräche dieses Inhaltes sind nichts Seltenes. Die Künstler dürfen überzeugt sein, daß die Leitung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« nichts unterließ, was zur Linderung der Lage geschehen konnte. Auch die daheim gebliebenen Künstler waren und sind vor schwierigen Verhältnissen. Die Leitung der Gesellschaft sucht mit Nachdruck mehr Mittel zu erhalten, um für die Gegenwart und für die ungewisse Zukunft heilsam eingreifen zu können.

Die Freunde der christlichen Kunst und nicht bloß die überlasteten Geistlichen, sondern besonders auch die gläubigen Laien, bitten wir neuerdings, über den vielen und schweren anderen Sorgen die Sorge um die christliche Kunst nicht aus dem Auge zu lassen. Wir erinnern an das, was wir jüngst in einem Aufrufe betonten, welcher dem im Dezember v. Js. versandten Jahresberichte der »D. Ges. f. chr. K.« beigelegt wurde, und was im Vorwort zu jenem Berichte gesagt ist. Im Aufruf baten wir: Bemühe sich jeder um Aufträge für die christlichen Künstler, um sie ideell und wirtschaftlich zu stützen. Geistliche, Beamte, Lehrer, Gemeindevorstände, Eltern gefallener Helden, trauernde Witwen, und ihr, die Gott aus den Gefahren glücklich zurückgeführt hat, lasset Zeichen der Frömmigkeit, der Gottergebenheit, der Fürbitte oder des Dankes errichten in Kirchen und Friedhöfen, an eueren Häusern und auf eueren Grundstücken, an Straßen und öffentlichen Plätzen, bekennet euch zu Christus! Die christlichen Künstler werden euch mit Gaben belohnen, die durch Jahrhunderte Segen ausstrahlen. Die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« erteilt durch ihre von der Künstlerschaft gewählte Beratungsstelle, der jedermann vollstes Vertrauen schenken kann, auf alle Anfragen kostenlos Aufschluß und Rat! (Adresse: München, Karlstr. 6.)

Auch möchten wir an das erinnern, was wir auf S. 71 und 72 dieser Zeitschrift (letzte Nummer) und in der Nr. 3 und 4 des »Pionier«, sowie in der soeben ausgegebenen Nr. 5 und 6 des »Pionier« darlegten. Noch machen wir auf die Nr. 7 des 11. Jahrgangs aufmerksam, in welcher 100 Entwürfe aus einem Wettbewerbe für Kriegs-Denkmäler und Erinnerungszeichen abgebildet sind.

Es soll uns, die wir in der Religion die Grundlagen des irdischen und ewigen Glückes



THEODOR NÜTTGENS (BERLIN) BILDNIS

der Menschheit erblicken, nicht einst der Vorwurf des Heilandes treffen, daß wir uns durch Verständnislosigkeit eines so tiefgreifenden Heilmittels für die Krankheiten der Zeit begaben, wie die edle Profankunst und namentlich die von den Heilswahrheiten durchtränkte, die religiöse Kunst ist. S. Staudhamer

BAUEN WIR SOFORT

oder schieben wir das Bauen auf eine spätere Zeit auf? ist eine Frage, die unbedingt und gerade jetzt beantwortet werden muß. Die Frage: Bauen wir sofort? ist unbedingt mit einem entschiedenen Ja! zu beantworten. Warum? 1. Zunächst aus sozialpolitischen Gründen. Für die aus dem Felde heimgekehrten Krieger, die zum größten Teil ihren Beruf wieder aufnehmen, eine lohnende Arbeitsmöglichkeit zu schaffen, ist heiligste Pflicht eines jeden, der in dieser Angelegenheit berufen ist, etwas zu tun. 2. Wollten alle Bauherren aus kleinlichen Erwägungen das Bauen auf eine spätere Zeit aufschieben, so wäre das deutsche Volk schon allein aus diesem Grunde vor die Möglichkeit einer Katastrophe gestellt, denn die Zahl der Bauhandwerker und Bauarbeiter allein schon macht eine Riesenziffer aus. Diese Zahlen werden verdrei- und -vierfacht durch das Hinzutreten der Familienangehörigen, die auf den Verdienst des Familienvorstandes angewiesen sind. Nun kommen aber noch hinzu die Lieferanten, als da sind: Ziegeleien, Steinbruchbetriebe, Baueisenlager, Dachziegel- und Schieferfabriken, Öl- und Farbenfabriken, Bauholzlager, Sägewerke mit allen ihren Arbeitern und Handwerkern. Nicht zu vergessen sind auch die Kunstgewerbetreibenden und die Kunsthandwerker. Das Brachliegen dieser Kräfte wäre sogar ferner von nicht zu unterschätzender kultureller Bedeutung. — Alles in allem dürfte sich die Zahl der am Bauen mittelbar und unmittelbar beteiligten Kreise auf mehrere Millionen belaufen.

Es dürfte nun der Einwand gemacht werden, daß das Bauen in der jetzigen Zeit zu teuer sei. Demgegenüber ist folgendes zu erwidern: Gewiß sind die Baupreise hoch — aber, ist denn für die nächsten Jahre ein erhebliches Fallen der Preise zu erwarten? Hierauf kann mit ziemlicher Sicherheit geantwortet werden: Nein! Die Gründe hierfür sind naheliegend, doch würde es zu weit führen, auf alle Einzelheiten hier näher einzugehen. Es muß also in anderer Weise ein Ausgleich geschaffen werden. — Das kann geschehen durch eine rationelle und wirtschaftliche Bauweise. Daher baut jetzt! Baut sofort! Theodor Schmitz, Architekt

JURY 1919

Die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für das Jahr 1919 setzt sich aus folgenden acht Herren zusammen: Architekten: Professor Hermann Selzer und Richard Steidle. — Bildhauer: Hans Angermair und Professor Thomas Buscher. — Maler: Xaver Dietrich und Leonhard Thoma. — Kunstfreunde: P. Joseph Kreitmaier und Professor Konservator Dr. Felix Mader. — Als Ersatzmänner kommen zunächst an die Reihe die Herren Professor Hermann Buchert, Architekt — Professor Franz Drexler, Bildhauer — Professor K. Schleibner, Maler.

Die Jury ist zuständig für die Behandlung aller rein künstlerischen Angelegenheiten der Gesellschaft. Sie beantwortet unentgeltlich alle Anfragen über Kunst. (Adr.: Deutsche Gesellschaft für christl. Kunst, München, Karlstr. 6.)





L. Glötzle p. Galerie 3126 Ges. f. chr. Kunst, Mchn.

Herr, lehre uns beten



LUDWIG GLÖTZLE — RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Ölgemälde von 1857. — Text S. 119

NEUE MALEREIEN VON LUDWIG GLÖTZLE

(Vgl. Abb. S. 113 bis 141)

Zum 70. Geburtstage des trefflichen Meisters hat unsere Zeitschrift (13. Jahrgang, S. 196) seiner Verdienste gedacht und ihm eine noch recht lange Wirksamkeit gewünscht. Die Ausführungen Schmid-Breitenbachs im Aprilhefte des III. Jahrgangs der »Christlichen Kunst« (S. 217) gaben samt den damals gebrachten Abbildungen Begriff und Anschauung vom Wichtigsten dessen, was Glötzle bis zur Beendigung seines 60. Lebensjahres geleistet hatte. Übersehen wir das Schaffen des Künstlers während der seitdem verflossenen zehn Jahre seines Lebens, so sehen wir, daß es gegenüber dem seines früheren Lebens nicht etwa nachgelassen, an Frische im mindesten verloren hat, sondern noch vielseitiger geworden ist als zuvor. Und so ist der Wunsch, der ihm jetzt dargebracht werden konnte, keiner von denen, die sonst bei dergleichen Gelegenheiten als geläufige Freundlichkeit ausgesprochen zu werden pflegen, sondern er ist gut begründet und hat nach menschlichem Ermessen Aussicht auf Erfüllung. Reich ist die Zahl der Arbeiten, die Ludwig Glötzle seit 1907 bis heute vollendet hat, und gerade jetzt wartet einer seiner ausgezeichnetsten, gedankenreichsten, in der Form bedeutendsten Entwürfe auf das Wort, das ihm zur monumentalen Ausführung verhelfen soll.

Worin sich die Glötzlesche Kunst von Anfang ihrer Selbständigkeit an bis zum jetzigen Augenblicke gleich geblieben, das ist, wie bei jedes Menschen Denken und Tun, die ange-



LUDWIG GLÖTZLE, ZWEI DECKENGEMÄLDE IN DER HEILIG-GEIST-KIRCHE
ZU MÜNCHEN: HL. CÄCILIA UND MONIKA





LUDWIG GLÖTZLE, ZWEI DECKENGEMÄLDE IN DER HEILIG-GEIST-KIRCHE ZU MÜNCHEN:
BISCHOF OTTO VON BAMBERG UND JESUS BEI SIMON





LUDWIG GLÖTZLE PONTIFIKAT LEOS XIII.

Deckengemälde in der Heilig Geist-Kirche zu München. 1888

borene Eigenart, deren man sich bei Betrachtung seiner Werke bald bewußt wird.

Als Meister monumentaler, kirchlicher Kunst hat Glötzle in den letzten zwölf Jahren hauptsächlich Einzelwerke geschaffen. Umfassendere Aufgaben, wie ehemals die in der Münchener Heiliggeistkirche oder in den Kapellen des Salzburger Domes, fehlen diesem neuesten Zeitabschnitte. An seiner Anfangsgrenze stehen die in jenem Aufsatze von 1907 erwähnten, im Jahre zuvor entsandenen 19 Malereien in der Kirche zu Otzing bei Plattling (Abb. S. 127). Drei Proben aus dieser Reihe wurden damals bildlich vorgeführt. Sie zeigen Kompositionen, die sorgfältig auf harmonischen Zusammenklang mit der Architektur des Kirchenraumes berechnet sind, streng ohne Starrheit, klar, einfach, groß, schön in den Linien, dabei voll Leben, Wahrheit und Innigkeit, Eingebungen künstlerischen und christlichen Geistes zugleich. Besonders schön ist die damals abgebildete Verkündigung, die in der Feinheit ihrer Auffassung an altitalienische Werke erinnert. Eine große Beweinung des Leichnams Christi schuf Glötzle für die Friedhofskapelle seines Heimatsortes Immenstadt. Die Figuren dieses Bildes haben Lebensgröße; eine Wiederholung kleineren Maßstabes befindet sich in des Künstlers Werkstatt (Abb. S. 135). Eine Landschaft mit klarem



LUDWIG GLÖTZLE DIE SIEBEN GABEN DES HL. GEISTES
Deckenbild in der Kirche zu Hohenwart. — 1909

Himmel und schöner Abendsonnenstimmung, in der Ferne das in violettem Dufte liegende Jerusalem, bildet den Hintergrund, von dem sich die Szene vorn schön und mit plastischer Greifbarkeit abhebt. Vor der links befindlichen Felsenhöhle liegt Jesus ausgestreckt, seinen Kopf und seine Rechte hält Johannes, Maria kniet anbetend hinter dem Heilande. Vor diesem sieht man den knienden Joseph von Arimathäa, weiter zurück Nikodemus, rechts mehrere trauernde Frauen. Haltung und Ausdruck der Personen ist voll Feierlichkeit, zumal der Blick der Augen bedeutungsvoll. Kräftige Technik, Entschiedenheit der Farben zeichnet das Bild aus. — Zwei Gemälde schildern die Einsetzung des hl. Altarssakramentes. Das eine faßt den Schauplatz als eine prächtige runde, römische Halle auf, die mit Säulen, einer Muschelnische und zwei Wandmosaikbildern geschmückt ist. Letztere geben zwei alttestamentliche Vorandeutungen des hl. Sakramentes: das Passahmahl der Juden, sowie Abraham mit Melchisedech. Vor der gedeckten Tafel steht der Erlöser, der dem Lieblingsjünger das heilige Brot verabreicht, die übrigen Apostel umgeben die beiden kniend und stehend. Außerordentlich schön und charaktervoll sind die Köpfe. Die Darstellung wirkt erzählend, ist aber so feierlich und groß empfunden, daß sie mit illustrativem Wesen durchaus nichts zu tun hat. In höherem Grade den Charakter eines Altargemäldes trägt das zweite Werk. Es wirkt schlichter und strenger als das erste durch die Linie und Gruppierung der Personen, wie auch durch die Wahl des Hintergrundes. Als solchen erblickt man hier das Innere einer romanischen Kirche mit grau und violett gefärbten Pfeilern, Rundbögen und Gewölben. Mitten vor der langen, weiß gedeckten Tafel steht Jesus in weißen Kleidern, den Vordergrund erfüllen die zwei Gruppen der Apostel. Die Strenge der Komposition wird gemildert durch den Reichtum der Farbe, die Ruhe belebt durch die in den Köpfen und Haltungen gegebene eindringliche Charakterschilderung. Sie kennzeichnet den Heiland in seiner menschlichen,



LUDWIG GLÖTZLE — HOCHZEIT ZU KANA
Wandgemälde in der Kirche zu Hohenwart

zumal aber göttlichen Natur, die Apostel als Männer des schlichten Volkes, die doch zum höchsten aller Ämter berufen und von heiliger Vorahnung dessen erfüllt sind. — Ein freundliches Weihnachtsbild trägt die Unterschrift »Ehre sei Gott in der Höhe« (Abb. S. 130). Die Komposition ist zweiteilig. Unten sieht man in einer Felsenhöhle die hl. Familie, umgeben von Hirten und anderen Menschen des armen Volkes, die da gekommen sind, den neugeborenen Heiland anzubeten. Ein Engel steht im Vordergrunde und weist den Beschauer mit der Hand auf das göttliche Kind hin. Oben erscheinen in Wolken, streng angeordnet, gloriasingende Engelchöre, aus der Höhe blickt Gottvater hernieder. Schön ist die Auffassung



LUDWIG GLÖTZLE — HL. CÄCILIA (1910)
Deckengemälde in der Kirche zu Hohenwart



LUDWIG GLÖTZLE — BROTVERMEHRUNG

Wandgemälde in der Kirche zu Hohenwart

der Figuren, eindrucksvoll die Verteilung von Licht und Schatten, die Bildwirkung im ganzen klar und kräftig. Bei einzelnen der Volksgestalten macht sich ein Streben nach ethnographischer Darstellung, jedoch mit vorsichtiger Zurückhaltung fühlbar. — Mit poetischer Absichtlichkeit ist die Orientschilderung in einer Ruhe auf der Flucht nach Ägypten durchgeführt (Abb. S. 113). Die Anregung dazu verdankt der Künstler dem ihm befreundeten Dichter Ludwig Steidl. Der Schauplatz ist vor dem Eingange eines ägyptischen Tempels. Hell ist die Nacht; in der weiten, vom Nile durchzogenen Landschaft erheben sich die mächtigen »Memnonssäulen«, die mit ihren, seit dem Altertume bewunderten geheimnisvollen

ALTARBILD — WALTENHOFEN IM ALLGÄU

LUDWIG GLÖTZLE — HL. ANTONIUS VON PADUA



LUDWIG GLÖTZLE MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Entwurf zu einem Deckengemälde von 1895

Klängen der hl. Familie ihre Huldigung darbringen. Wenn dieses dichterisch so fruchtbare Motiv in der bildlichen Darstellung auch nicht zum Ausdrucke gebracht werden kann, so ist dennoch Glötzles Gemälde ein Werk, das zum Gemüte spricht und Ideenverbindungen erregt, die denen des Dichters gleich sind. Die ruhenden Flüchtlinge, in Schlummer versunken, vom Jesuskinde ausstrahlendes Licht, eine Schar schöner, mächtig beschwingter Engel, die singen und musizieren, dazu die wunderhelle Mondnacht — Landschaftsstimmung und Vorgangsmalerei vereinigen sich in diesem Bilde aufs glücklichste. — In einer dreiteiligen Skizze schildert der Künstler die Legende des hl. Franziskus, der auf seinem Mantel die Meerenge von Messina überschreitet. Rechts macht sich der Heilige auf den gefahrvollen Weg; schon sieht man ein Gewitter aufsteigen. In dem düsteren Mittelbilde tobt der Sturm, und die Blitze zucken, doch furchtlos, im unerschütterlichen Gottvertrauen schreitet Franziskus weiter über die empörte Flut. Das Flügelbild links schil-



LUDWIG GLÖTZLE DARSTELLUNG JESU IM TEMPEL
Entwurf zu einem Deckengemälde von 1895

dert des glücklich Geretteten frohes Dankgebet. Dem Werke liegt die bekannte Lisztsche Komposition zugrunde. Glötzle hat auch hier seine Begabung für Landschaftsmalerei trefflich bewährt. — Heiligenlegenden haben ihn auch zu zwei anderen seiner neueren Werke angeregt. Das eine feiert den Märtyrertod der hl. Ursula (Abb. S. 134). Am Rheine, den man in der Ferne erblickt, sind die Jungfrauen von den Hunnen überfallen worden, alle werden ermordet, nur Ursula will der König verschonen und sich zum Weibe nehmen. Als sie ihn zurückweist, ergreift er seinen Bogen und durchbohrt Ursulas Brust mit drei Pfeilen. Die Heilige ist dargestellt, wie sie tot in die Arme einer Gefährtin sinkt. Wild bewegt ist das Bild mit seinem Durcheinander, zum Teil verkürzter Menschen und Rosse, ein glänzendes Zeugnis, das der Künstler seiner Fähigkeit zur Überwindung größter Zeichnungsschwierigkeiten ausgestellt, und mit dem er ein Temperament offenbart, das sich in vielen seiner friedlichen Darstellungen still zurückhält. — Die Verehrung des hl. Gallus schildert



LUDWIG GLÖTZLE HL. DREIFALTIGKEIT

Altarbild in der Pfarrkirche zu Trostberg (Oberbayern)



LUDWIG GLÖTZLE HL. DOMINIKUS

Altarbild in der Pfarrkirche zu Trostberg

ein mächtiges, 9 m breites, 5 m hohes Deckengemälde, das Glötzle in der ehemals von ihm ausgemalten Kirche zu Scheidegg (im Allgäu) ausgeführt hat. Dort ist es heller und einfacher als eine in der Werkstatt des Künstlers befindliche Skizze (Abb. unten). Sie zeigt eine an Figuren sehr reiche Szene. Man sieht den Bischof von Konstanz, der auf die Kunde vom Tode des Heiligen mit seinen Klerikern herbeigeeilt ist, den Sarg sich hat öffnen lassen und sich betend über den Leichnam neigt. Der Schauplatz ist eine niedere, gewölbte Krypta. Außer den Geistlichen ist auch das Volk anwesend, dem man den Zutritt zu der Gruft gestattet; im Vordergrunde ereignet sich bei der Leiche das Wunder, daß ein von Geburt Gelähmter den Gebrauch seiner Gliedmaßen erlangt. Die Komposition ist trotz der vielen Figuren klar, die Färbung voll und wirkungsreich.

Der Stil aller dieser Malereien ist durchaus persönlich, er ergibt sich unbefangen aus dem Denken und Empfinden des modernen Menschen, der treu an Glauben und Kirche festhält. Ein Anschmiegen an historische Stile zeigt sich seit den Otzinger Bildern, bei denen es sich aus den Rücksichten auf die Architektur ergab, bei keinem der bisher besprochenen Werke. So ist Glötzle auch durchaus der im guten Sinne modern schaffende Maler bei jenen ergreifenden Bildern, in denen er dem großen Gedanken des Krieges seinen künstlerischen Zoll entrichtet hat. Hierher gehört ein St. Michael als Beschützer der Germania gegen das aus dem Meere aufsteigende vielköpfige Ungeheuer. Das zweite dieser Werke verbildlicht eine Vision: der gekreuzigte Heiland steigt zu der von wildem Kampfe durchtobten Welt hernieder, um ihr seine Wundmale zu zeigen. Ein drittes Kriegsgemälde, ein Votivbild, das neueste Werk, das Glötzle vollendet hat, zugleich nach meinem Gefühl das ansprechendste, äußerlich wie innerlich am besten gelungene in dieser Gruppe, hat er für die Kirche in Nonn bei Reichenhall geschaffen (Abb. S. 131). In der schönen Gebirgslandschaft, der die beiden Kirchen St. Pankraz und St. Georg zu schlichtem Schmucke gereichen, kniet eine Bauernfamilie, deren beide Söhne ins Feld ziehen wollen und sich zu den Schutzheiligen der beiden Kirchen verloben. Bayerische Bauerngestalten von echtem Schrot und Korn hat Glötzle hier geschildert, ihre Einfalt, ihre Frömmigkeit, ihre Vollkraft prächtig charakterisiert. Obwohl die Dargestellten nicht Porträtfiguren sind, wirken sie doch infolge ihrer Lebenswahrheit wie solche. Die Volkstracht hilft den Eindruck des Gemäldes steigern, das ein Votivbild bester Art genannt werden darf.

Die individuelle Schilderung der Personen in dem eben beschriebenen Gemälde zeigt seine Begabung für das Bildnisfach. Schon früher hat er häufig porträtiert, und übt diese Kunst auch jetzt noch aus. Ebenso ist Glötzle, wie wir an einer Reihe von Beispielen gesehen



LUDWIG GLÖTZLE — TOD DES HL. GALLUS

Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Scheidegg im Allgäu. — Text oben



LUDWIG GLÖTZLE MADONNA MIT PETRUS UND PAULUS

Altarbild in der Pfarrkirche zu Ellhofen im Allgäu



LUDWIG GLÖTZLE MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS

Wandgemalde in Otzing (Niederbayern)

In der schlichten Natur mit ihren großen bedeutsamen Linien, in jener Flachgegend, hinter der riesenhaft das Gebirge emporsteigt, dort macht er seine Studienblätter voll Lebhaftigkeit des Naturgefühls, voll frischer Ungebundenheit, die dennoch des künstlerischen Maßes und Stils nie vergißt. Endlich sei der Stilleben gedacht, die Glötzle mit Behagen und vollendeter Sorgfalt malt. Elemente solcher Art finden sich auch vielfach in seinen großen Gemälden, z. B. in dem einen der beiden Abendmahlbilder, beim hl. Gallus.

haben, ein fein beobachtender Landschafter. Seine Lieblingsgegend ist jene der »Osterseen« bei Seeshaupt südlich vom Starnberger See.

An der diesseitigen Grenze der neuesten zehn Schaffensjahre unseres Künstlers steht wieder ein Werk von hoher Monumentalität, das zwar jetzt erst im Entwurfe vorliegt. Es ist ein neues Deckengemälde für die Kirche von Hohenwart (nördlich von München). In der Ausführung wird das Werk eine Länge von 19 und eine Breite von 10 Metern besitzen. Wie einst in der Münchener Heiliggeistkirche hat Glötzle auch für diese Arbeit den Stil des Barock wählen müssen — er hat sich, wie er schon damals bewiesen hat, und wie auch der jetzige Entwurf zeigt, vollkommen in ihn eingelebt, derart, daß er auch die außerordentlichen perspektivischen Schwierigkeiten der Untersicht des Deckengemäldes so gut beherrscht, wie die Meister des 18. Jahrhunderts. Gegenstand der Darstellung ist die Verherrlichung des hl. Altarssakramentes durch die Theologie, die Geschichte, die bildenden Künste, endlich durch Musik und Poesie. Dieser Vierteilung entsprechend sind die Figurenmassen in vier großen Gruppen angeordnet, deren Mittelpunkt die sinnbildliche



LUDWIG GLÖTZLE MARIÄ KRÖNUNG

Deckenbild in der Kirche zu Otzing

Gestalt der betreffenden Wissenschaft oder Kunst bildet. Es wäre zu wünschen, daß dem Meister die Ausführung des großartigen Werkes beschieden sei. Es wird eine der bedeutendsten Schöpfungen der neuen christlichen Kunst werden — nicht der Schmuck eines Domes, dessen es doch würdig wäre, sondern einer Dorfkirche, recht bezeichnend für den im Christentum, also auch in seiner Kunst lebendigen Geist, welcher nicht äußeren Rang anschaut, sondern des Herzens rechte Art und Frömmigkeit[1]). Doering

ANFRAGEN ÜBER KÜNSTLERISCHE ANGELEGENHEITEN[2])

Zu den Aufgaben der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) gehört die kostenlose Erteilung von Auskünften und Ratschlägen in allen Angelegenheiten, die sich auf die Kunst beziehen.

Die meisten Anfragen, welche einlaufen, betreffen Neuanschaffungen für Gotteshäuser, Wiederherstellungen oder Änderungen. Damit die Fragen von der Jury rasch und sicher beurteilt und erledigt werden können, tun die Fragesteller gut, sich von Anfang an soweit als möglich über folgende Punkte auszusprechen. 1. Welcher Gegenstand soll neu erworben werden, bzw. welcher Gedanke soll dem Kunstwerk zugrunde liegen? welchem Zweck hat es zu dienen? 2. Welcher Aufstellungsraum ist dafür in Aussicht genommen oder könnte in Betracht gezogen werden? 3. Welches sind die Maßverhältnisse? 4. Welches Material soll oder darf verwendet werden? 5. Wieviel Geld steht zur Verfügung oder kann allenfalls flüssig gemacht werden? 6. Wurde in derselben Sache auch anderweitig angefragt? Auch ist es vorteilhaft, wenn tunlichst auseinandergehalten wird, welche Forderungen bei einem Entwurf notwendig eingehalten werden müßten und was im freien Ermessen des Künstlers liegt.



LUDWIG GLÖTZLE KREUZABNAHME

Fresko in der Pfarrkirche zu Trostberg

In den allermeisten Fällen sind zeichnerische oder photographische Unterlagen unentbehrlich, damit man urteilen kann, was für einen bestimmten Ort paßt bzw. welcher Raum einem Kunstwerk am zuträglichsten ist. Es genügt nicht, daß ein Kunstwerk in sich vollkommen ist, sondern es muß auch am rechten Fleck sein.

Durch ihre Auskunfterteilung kann die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst den

[1]) Der Künstler ist vertreten in den Jahresmappen 1895, 1897, 1899, 1910, 1914, 1918 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

[2]) Aus »Der Pionier«, Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk, X. Jhg., 5. und 6. Heft, Februar 1918. »Der Pionier« erscheint unter der gleichen Redaktion und im selben Verlag wie »Die christliche Kunst«. »Der Pionier« kostet jährlich M. 3.60 (portofrei M. 4.20); er eignet sich als Ergänzung zur vorliegenden Zeitschrift.



LUDWIG GLÖTZLE *Ölgemälde* STUDIENKOPF

Auftraggebern große Dienste leisten, wenn sie von dieser Wohltat mit ernsten Absichten ausgiebig Gebrauch machen. Die Gesellschaft handelt vollständig uneigennützig, denn sie ist kein Geschäft, sondern eine ideal gerichtete Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden. Sie ist nicht eine »Firma« — wie vielfach immer noch vermutet zu werden scheint —, also auch nicht in der Lage und vor allem nicht willens, mit Dutzenden von »Vorlagen« oder fertiger Ware aufzuwarten, denn nach ihren Anschauungen handelt es sich bei jedem neuen Kunstwerke, auch dem bescheidensten, um etwas wahrhaft Neues, Individuelles, um die Erzeugung eines Körperlichgeistigen durch Geist und Hand eines Künstlers. Die Aufgabe der Jury besteht darin, die Aufträge in die rechte Richtung und in die berufenen Kreise leiten zu helfen. Es können allenfalls zur Kenntnisnahme Abbildungen nach einschlägigen Entwürfen oder ausgeführten Werken solcher Künstler vorgelegt werden, welche sich für eine in Frage stehende Arbeit besonders eignen, wobei die Voraussetzung besteht, daß mit diesen Vorlagen kein Mißbrauch getrieben wird.

Irrig wäre es, wollte jemand aus der Raterteilung den Schluß ziehen, daß nun gleich auch alle möglichen Entwürfe — bis zu ganzen Kirchenbauplänen — kostenlos geliefert werden müßten. Die Kunst, namentlich die kirchliche, ist ein schwieriger Beruf, der den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, aber schlecht entlohnt wird. Sowenig man sich selbst und den sonstigen Vertretern geistiger oder körperlicher Arbeit zumutet, die Berufsarbeit ohne Lohn zu leisten, sowenig darf man vom Künstler verlangen, die Früchte seiner Tätigkeit, und dazu gehören in erster Linie die Originalentwürfe, ohne Zweck, ohne Entlohnung, ohne Dank in die Winde zu streuen.

S. Staudhamer



LUDWIG GLÖTZLE STUDIENKOPF
Ölgemälde

DÜRERS MELANCHOLIE UND HIERONYMUS IM GEHÄUS,

EINE DARSTELLUNG DER PHILOSOPHISCHEN UND THEOLOGISCHEN GOTTESERKENNTNIS

Von Dr. Jos. Ant. Endres

In dem im neunten Jahrgang (1913) dieser Zeitschrift gegebenen Deutungsversuch der Dürerschen Melancholie[1]) habe ich die Anschauung vertreten, daß Dürer in den beiden Stichen Melancholie und Hieronymus im Gehäus kein völlig neues Thema zur Darstellung bringt, sondern das der christlichen Vorzeit geläufige Begriffspaar Philosophie und Theologie, oder Vernunft und Glaubenswissenschaft in ihrer Richtung auf Gott, im Sinne habe. Aus Darstellungen der vorausgehenden Zeit habe er für das Blatt der Melancholie auch einen Vorrat von Symbolen zur Kennzeichnung verschiedener natürlicher Wissensgebiete genommen. Neu eingeführt dagegen habe er auf demselben und zwar entsprechend der Spekulationsweise des Nikolaus von Cues mathematische Symbole, Lineal (= Linie), Mühlstein (= Kreis), Kugel, Polyeder, und neu sei die vollendete künstlerische Art, in der er ein früher mehr handwerksmäßig behandeltes Thema aufgefaßt habe. In jener Ab-

[1]) Albrecht Dürer und Nikolaus von Cusa, Deutung der Dürerschen Melancholie, in: Die christl. Kunst, Jahrg. 9 (1913), Heft 2—4, auch als Sonderabdruck erschienen (München, Gesellschaft für christl. Kunst, 1913).



LUDWIG GLÖTZLE WEIHNACHTEN

Ölgemälde. — Text S. 118



LUDWIG GLÖTZLE KRIEGSGEDÄCHTNISBILD

Für die Kirche in Nonn bei Reichenhall. 1917. — Text S. 124



LUDWIG GLÖTZLE EINE VISION (KRIEGSBILD)

Ölbild vom Jahre 1917 — Text S. 124

handlung bereits habe ich der Vermutung Ausdruck verliehen, daß auch das auffällige und viel bewunderte Lichtproblem in den beiden Stichen aus dem Gedankenkreis der Cusanischen Schule stamme, nämlich aus dem Dedikationsschreiben, das Jakob Faber der schönen Gesamtausgabe der Werke des deutschen Kardinals vorausschickt. Für diese Vermutung bot sich mir bei einer erneuten Umschau in der Literatur der Cusanischen Schule eine sehr bemerkenswerte Stütze dar. Damals hatte ich nämlich nicht beachtet gehabt, daß ein Schüler Fabers bereits vor der Gesamtausgabe der Cusanischen Schriften vom Jahre 1514 die Faberschen, auf dem Boden der Cusanischen Schule erwachsenen Ideen in einer Anzahl philosophischer Schriften in breiter Ausführlichkeit dargelegt hatte, nämlich Charles Bouillé (Carolus Bovillus). Diese Schriften liegen mir vor in einem Folioband, dessen einzelne Bestandteile teils bei Henricius Stephanus, teils in der Ascensianischen Druckerei in Paris in den Jahren 1509—1513 gedruckt wurden[1]). Die Beiziehung

[1]) Ich benütze den Sammelband der Regensburger K. Kreisbibliothek Philos. 2921, welcher in zwei Faszikeln philosophische und theologische Werke des Bovillus enthält. Der erste Faszikel gibt auf dem Titelblatt nur die Überschriften der abgedruckten philosophischen und mathematischen Traktate an und zwar wie folgt: Que hoc volumine continentur: Liber de



LUDWIG GLÖTZLE MUTTERGLÜCK

Ölbild von 1917

der Schriften des Bovillus führt indes nicht zu einer Berichtigung meiner früheren Darlegungen, sondern zu einer Ergänzung derselben. Ja sie gewinnt die Bedeutung einer

intellectu. Liber de sensu. Liber de nichilo. Ars oppositorum. Liber de generatione. Liber de sapiente. Liber de duodecim numeris. Epistole complures etc. Der Schlußvermerk auf Fol. 196r lautet: Editum est universum hoc volumen Ambianis in edibus reverendi in Christo patris Francisci de Hallevvin eiusdem loci pontificis. Et emissum ex officina Henrici Stephani, impensis eiusdem et Johannis Parvi in chalcotypa arte sociorum anno Christi salvatoris omnium 1510 primo Cal. Februarii. Der zweite Faszikel hat den Titel: Caroli Bovilli Samarobrini Quaestionum theologicarum libri septem etc. und den Druckvermerk auf Fol. LXXXr: In aedibus Ascensianis ad. XII. Calendas Maias anni MCCCCCXIII. Das gleiche Folio verso zeigt das Wappen von St. Quentin (Samarobrinum), die Büste des Heiligen von drei Lilien umgeben, und darüber ein paar Distichen, die in den gegenwärtigen Kriegsläuften ein eigenartiges Interesse erwecken:

Quod cernis Samarobrinis ancile paratur,
Quintinum circa lilia terna vides.
Hoc vigili Samarobrinos custode refultos
Hostiles nunquam corripuere duces.

Bovillus hatte zu St. Quentin wie auch zu Noyon ein Kanonikat inne. Er lebte ungefähr 1470—1553. Die beste Darstellung seiner Spekulationen bietet noch immer die gediegene Schrift von J. Dippel, Versuch einer systematischen Darstellung der Philosophie des Carolus Bovillus, Würzburg 1865.



LUDWIG GLÖTZLE MARTYRIUM DER HL. URSULA

Ölgemälde. Im Besitz des Künstlers. — Text S. 121

Bestätigung, sofern sie erweist, daß die beiden Dürerschen Stiche nicht nur zu dem Faberschen Widmungsschreiben in Beziehung zu bringen sind, sondern zu einer literarisch bereits in weitere Kreise gedrungenen Denkweise von Freunden der Cusanischen Spekulation.

Da die Kunsthistoriker von Fach kaum Veranlassung haben dürften, sich auf dieses ihnen entlegene Literaturgebiet zu verirren, das nun einmal für Darstellungen wie die beiden Dürerschen Stiche unentbehrlich ist, so mag es gestattet sein, nochmals auf das Thema zurückzukommen. Es soll diesmal namentlich der Grundgedanke der beiden Dürerschen Stiche mit Hilfe der Werke von Bouillé schärfer beleuchtet und ihre Zusammengehörigkeit betont werden.

Zwei Themate, die Ch. Bouillé beschäftigen, gewinnen im Zusammenhang mit den fraglichen Kupferstichen besonderen Wert, seine Ausführungen über die Arten der Gotteserkenntnis und seine Einteilung der Theologie. Nicht ohne Belang scheint mir

LUDWIG GLÖTZLE — BEWEINUNG CHRISTI

Text S. 116



LUDWIG GLÖTZLE — BILDNIS EINES MÄDCHENS

daß Gott jenes Licht genannt wird, das durch seine Ausstrahlung das Sein der Dinge bedingt und durch seine Erleuchtung die Erkenntnis auf ihren verschiedenen Stufen ermöglicht. Mit Rücksicht darauf konnte man mit Recht von einer Lichtmetaphysik und Lichtdynamik im Neuplatonismus reden. Das göttliche Licht, das ist ein stets wiederholter Gedanke dieser zuweilen dem Pantheismus naherückenden Denkrichtung, verliert bei seinen Ausstrahlungen und Erleuchtungen an den abgestuften Gebieten der rein geistigen Wesen, des Menschen, der Sinneswesen an Kraft. Es erstrahlt zunächst noch in reiner Klarheit, schwächt sich dann ab zum Schatten, bis es endlich auf der niedersten Stufe der sinnlichen und körperlichen Welt in Dunkelheit verschwindet. Von dieser Vorstellungsweise sind unter den christlichen Denkern außer andern Zeugen Albertus Magnus und Robert Grosseteste, Dietrich von Freiberg und Meister Ekhart. Sie erstreckt sich über Nikolaus von Cusa hinaus, den man als ihren letzten Vertreter ansehen wollte, auf Jakob Faber und C. Bovillus. Dieser hat zu Beginn der neuen Zeit die hier vorliegende Allegorie in besonderer Breite ausgeführt und in ermüdenden Wiederholungen vorgetragen.

dann zu sein die eigentümliche Art, wie in der genannten Druckausgabe der Werke von Bouillé die Gotteserkenntnis veranschaulicht und illustriert wird.

Seine Ausführungen über die Gotteserkenntnis bewegen sich in den Bahnen des Neuplatonismus. In der neuplatonischen Denkrichtung, die sich durch das ganze Mittelalter hindurch verfolgen läßt, spielt wie bei der Erklärung des Werdens und der Stufenfolge der Dinge so auch in der Darstellung der bestehenden Erkenntnisstufen eine höchst bemerkenswerte Rolle das Licht[1]). Es wird nicht nur vergleichsweise und zur Veranschaulichung einer abstrakten Theorie eingeführt, sondern als realer Faktor in der Weise betrachtet,

Was insbesondere die Theorie der Gotteserkenntnis bei ihm betrifft, so spricht er sich darüber im 37. Kapitel seines Liber de sapiente[1]) aus. Alle Gotteserkenntnis ist nach

[1]) Vgl. Cl. Baeumker, Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts, Münster 1908, 383 ff., 411 ff., 605 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Herausgegeben von Cl. Baeumker und G. Freiherr v. Hertling, Bd. 3, Heft 2).

[1]) Ich lasse zur besseren Orientierung den Text des Kapitels der Hauptsache nach folgen.

Caput XXXVII: Quod omnis cognitio pro viribus in deum intenta.

Deus cum sit praecipuus et verissimus totius naturae sol et supremum omnis cognitivae facultatis obiectum, omnis vis cognitiva, quantum ipsi indultum est, in deum ut potentia in actum convertitur. Et est ut quidam dei aspectus, fulgoris ipsius receptaculum naturalisve emanatio. Unaquaeque enim vis cognitiva, quoad permittitur, nititur in deum ut in proprium obiectum, ut



LUDWIG GLÖTZLE BILDNIS EINER DAME

ihm ein Ausfluß des göttlichen Lichtes und eine Aufnahme des göttlichen Lichtglanzes. Gott ist der höchste Gegenstand aller Erkenntniskräfte, jede strebt an ihrem Teile, ihn zu erfassen. Aber er erschließt sich nicht jedem Erkenntnisvermögen auf die gleiche Weise. Denn dem Intellekte des reinen Geistes offenbart er sich im Lichte, dem Verstande des Menschen im Schatten, dem Sinn des Tieres in Finsternis. Vom Engel wird er also klar und unverhüllt erkannt, vom Menschen schattenhaft, vom unvernünftigen Lebewesen aber in Finsternis, Nacht und Abwesenheit des Lichtes. Das Urlicht (lux) selbst ist demnach in Gott und ist Gott, das Licht (lumen) ist der erste Ausfluß des Urlichts und der unmittelbare Strahl desselben, der Schatten ist entweder eine Brechung oder Zurückstrahlung des Lichtes, die Finsternis der Mangel desselben. Das Licht reicht von der Sonne bis zu den Wolken, der Schatten, diese Spur des Lichts, von den Wolken bis zur Erdoberfläche, die Finsternis von der Oberfläche bis zur Mitte der Erde. Die ganze Wirklichkeit zerfällt so für Bovillus in die Regionen des Urlichts (lux), des Lichts (lumen), des Schattens und der Finsternis. Der durch kein Wölkchen getrübten

---

in verum solem, ut in finem suique consumationem. Ceterum non modo eodem omni cognitivae facultati pellucet revelatur reseraturque deus, non facie eadem eodemve aspectu intellectui, rationi et sensui nudatur discooperiturque. Nam intellectui revelatur in lumine, rationi in umbra, sensui in tenebris. Ab angelo siquidem conspicitur clarus et nudus, ab homine umbratilis, ab irrationali animanti, cum nullo pacto spectetur deus, ab eodem in tenebris, in nocte, in totius lucis privatione conspicuus spectabilisque esse pronuntiatur. Lux autem ipsa in deo est et deus est, lumen vero prima est lucis emanatio directusque lucis radius, umbra luminis est aut refractio aut reflectio, tenebrae autem dicuntur luminis privatio. . . . Omnem igitur a sole et coelo ad terrae usque centrum mundi regionem in quattuor partimur: in regionem lucis, luminis, umbrae, tenebrarum atque in his ipsis volumus omnem dei aspectum cognitionem et scientiam contineri easque esse ut naturales rerum omnium mansiones ac sedes. Deus enim est in regione lucis, angelus in regione luminis, homo in regione umbrae, irrationale animal in regione tenebrarum. Lucis regio est ipsum coelum et universa coelorum spissitudo. Locus vero et regio luminis est igneum elementum et superior aeris regio seu quidquid est a lunae concavo ad nubium convexum. Universa enim haec regio orbicularem coeli motum imitata serena, tranquilla et pacata mitissimas ac saluberrimas auras voluit. Nulla in ea gignitur nubecula nullave caligo, qua aut luminis radius frangatur aut umbrella causetur. Umbrae regio est, quicquid a nubibus usque ad terrae faciem patet. Huius enim regionis aer umbratilis et caliginosus, superiore insalubrior et impacatior reperitur. Tenebrarum regio est tellurea moles universa, quae nullum lucis excipit admittitque iubar. . . Aliter igitur patet deus angelo, aliter homini, aliter irrationali animanti. Divina enim species, quae in intellectu recipitur angelico, lumen est, quae vero in humana ratione umbra, quae vero in animali sensu tenebrae totiusque divinae lucis privatio. Unde fit, ut tantum duae sint creaturae divinae scientiae participes, tantum duo mundi luminaria, angelus et homo. Sunt enim tantum duae lucis species lumen et umbra. Lumen autem est angelica scientia, umbra vero scientia humana.

Region des Lichts (lumen) ist Heiterkeit, Ruhe, Friede zu eigen. Die Luft der nächsten Region (umbrae regio) ist schattenhaft und dunkel, weniger gesund und friedensreich. Die Region der Finsternis ist die gesamte erdhafte Masse, welche keinen Lichtglanz aufnimmt und zuläßt.

Das Bild Gottes, vom Intellekt des Engels aufgenommen, ist Licht, in der menschlichen Vernunft Schatten, im tierischen Sinn Finsternis. Deshalb gibt es nur zwei Arten von Geschöpfen, welche der Gotteserkenntnis teilhaftig sind, Engel und Mensch; denn es gibt nur zwei Arten des Lichts, Licht und Schatten. Licht ist das Wissen des Engels, Schatten das Wissen des Menschen.

Das Gesagte gilt von der Gotteserkenntnis im allgemeinen und im Gesamtbereich der Schöpfung, bei den reinen Geistern, beim Menschen und in der Tierwelt. Die dem Menschen eigentümliche Gotteserkenntnis und zwar in ihrer wissenschaftlichen Gestalt wird zur Theologie (im weitesten Sinne des Wortes). Auf sie kommt es in den Dürerschen Stichen des weiteren an. Deshalb sind die Gedanken des Bovillus über die Theologie hier eingehender vorzuführen. Er entwickelt sie in bündiger Weise im elften Kapitel seines Libellus de nihilo[1]).

Theologie ist die Gotteserkenntnis, die von uns entweder aus sinnenfälligen Zeichen



LUDWIG GLÖTZLE LANDSCHAFT BEI SEESHAUPT

[1]) Der einschlägige Text des Kapitels lautet: Theologia est divina agnitio a nobis aut sensibilibus signis petita, aut interna meditatione concepta, aut angelica revelatione divinoque spiritu sacris animis infusa... Primus autem theologiae divinaeque scientiae modus, ceteris duobus inferior et abiectior reperitur. Hoc enim modo mens humana philosophico more ac sensuum adminiculo e sensibili mundo in intelligibilem transferri contendit sensibilibusque signis intenta intelligibilium divinarumque rerum coniecturas ex iis elicit. Secundus vero priore absolutior est et gradu uno eminentior. Nam eo ipso consumata mens, quae prius a mundo et sensibilibus rebus species captabat, sui iam compos effecta atque in se recepta, suarum notionum evadit opifex eaque per se meditari sufficit, quorum nullus extitit prior sensus, quorum nullae sunt species, quaeve abdita et interstite coelo dissita a nobis sunt. Et haec theologia secunda philosophia transcendens sive metaphysica nuncupatur, prioris philosophiae finis, eius adminiculo parta atque acquisita. Tertius vero divinae lucis scientiae et traditionis modus divino quodum animae excessu et extasi in nobis paratur. Et hic modus ceteris est longe praestantior, quem prophe-

(Symbolen) hergeleitet, oder durch Meditation erlangt wird, oder durch die Offenbarung eines Engels und durch den göttlichen Geist heiligen Gemütern eingegossen wird. Durch die erste niedrigste Art sucht der Menschengeist in philosophischer Weise und mit Hilfe der Sinne aus der sinnenfälligen Welt sich in die geistige zu erheben und gewinnt er, sinnenfälligen Zeichen zugewendet, Vermutungen der geistigen und göttlichen Dinge aus ihnen. Die zweite Art der Theologie ist freier als die erste und steht eine Stufe höher. In ihr tritt der Menschengeist, welcher vorher Bilder von der Welt und den Sinnendingen in sich aufnahm, seiner bereits mächtig und auf sich selbst zurückgezogen, als Werkmeister seiner Begriffe auf und ist imstande, das zu betrachten, wofür vorher kein Sinn bestand, wofür es keine Bilder gibt und was verborgen und himmelweit von uns entlegen ist. Und diese zweite Theologie heißt transzendente Philosophie oder Metaphysik. Sie ist das Ziel der vorausgehenden Philosophie und wird durch diese erworben und erreicht. Die dritte Art der Theologie wird durch eine Entrückung der Seele und durch Ekstase in uns begründet. Und diese weit vorzüglichere Art nennen wir einen, prophetischen und heiligen Seelen eigentümlichen, Verkehr mit Gott und ein geheimnisvolles Schauen Gottes. Bei den ersten Arten sind die Seelen wie verlassen von der göttlichen Hilfe und seines Lichtes beraubt, geheißen im Schweiße und der Mühsal des Antlitzes ihr Brot und ihre geistige Speise von der Welt in der Zeit der unseligen Verbannung hienieden zu erbetteln. Die dritte Art stammt nicht von uns selbst, sondern die göttliche Güte erleuchtet die Menschengeister. In einem Augenblick werden sie alle Wahrheit gelehrt. Und diese wird den Aposteln und den großen Stützen der Kirche zuteil, wie in der heiligen Schrift zu lesen ist.



LUDWIG GLÖTZLE — BILDNIS EINER DAME

Halten wir zusammen, was über die Gotteserkenntnis im allgemeinen und über die Arten der Theologie im besonderen gesagt ist, so ergibt sich das folgende: es bestehen nur zwei Geschöpfe, denen eine eigentliche Gotteserkenntnis möglich ist, der Engel und der Mensch. Die Erkenntnis des einen ist Licht (lumen), die des anderen Schatten (umbra). Aber die Lichterkenntnis wird auch dem Menschen zuteil, wie wir sehen, wenn wir die von Bouillé aufgezählten Arten der Theologie in Betracht ziehen. Von seinen drei Arten der Theologie beruht die erste auf der Verwendung sinnlicher Zeichen oder Symbole, die zweite auf innerer geistiger Betrachtung (Meditation), die dritte dagegen auf einer Offenbarung an den Menschen durch Engel, auf Einwirkung durch den göttlichen Geist. Die zwei ersten Arten gehören der Philosophie an. Hiebei ist der Mensch in der Zeit seines unglücklichen Exils hienieden auf die Welt angewiesen, von göttlicher Hilfe gleichsam entblößt und göttlichen Lichtes beraubt. Die dritte vorzüglichste Art aber ist jene, welche auf dem Wege der Gnade zuteil wird. Sie beruht auf göttlicher Erleuchtung des Menschengeistes und ist ein

ticum sanctarumque animarum felicissimum cum deo congressum arcanamque dei visionem nuncupamus. Primis enim modis duobus animae velut divino praestitutae praesidio eiusque lumine orbatae in sudore et labore vultus sui panem suum spiritualemve escam a mundo infelicis huius tempore exilii emendicare iubentur. Ast tertio et ultimo modo spirante iuxta sacra eloquia ubi vult divino spiritu, haud ut prius labore proprio neque in dierum fluxu annorumve spatio sacram dei scientiam nobis vendicamus, sed divina sola clementia illustrante hominum mentes momento a sancto spiritu omnem edocentur veritatem, quod priscis apostolis et ingentibus illis Christianae ecclesiae columinibus tam in scientia quam in sermone contigisse sacratissima lectio profitetur.



LUDWIG GLÖTZLE BILDNIS

Jenes Bemühen geht auf den Begründer der Schule zurück. Diesem Zwecke dient außer seiner durchaus plastischen Sprache die Heranziehung einer Menge von Gegenständen des alltäglichen Lebens und Gebrauchs, sogar von damals beliebten Kinder- und Gesellschaftsspielen zur Veranschaulichung der sublimsten Probleme der Philosophie und Theologie, der Erkenntnis Gottes und seines Wesens. In ganz besonderer Weise empfehlen sich ihm so die reichlich und immer wieder verwendeten mathematischen Symbole. Aber er geht noch weiter. Er zeigt als einer der wenigen mittelalterlichen Philosophen und Theologen, hierin wie in manch anderer Beziehung vielleicht ebenfalls bereits einen Zug der neueren Zeit verratend, in seinen Schriften Spuren eines persönlichen Interesses für die Kunst und verwendet einmal direkt eine künstlerische Darstellung zur Verdeutlichung seiner Spekulationen. Seiner Schrift De visione Dei, die er dem Abt und den Brüdern von Tegernsee übersendet, gibt er nämlich ein bei einem Maler eigens bestelltes Bild bei, an dem die Adressaten gleichsam die Probe zu der vorgetragenen Theorie machen sollten [1]).

geheimnisvolles Schauen Gottes. Durch sie werden auch heilige Seelen, wie die Apostel, und die größten Säulen der Kirche offenbar in die Lichtregion der Erkenntnis der Engel versetzt.

Wir sehen, zwei Gegensätze treten bei dem Cusaschüler Bovillus bezüglich der Gotteserkenntnis des Menschen deutlich geschieden auseinander: eine philosophische und eine spezifisch theologische, eine solche, die Schatten ist und eine andere, die in Licht und göttlicher Erleuchtung besteht.

Ehe wir dazu übergehen, die Übereinstimmung dieser Denkweise mit den Dürerschen Stichen aufzuzeigen, ist noch eines Umstandes zu gedenken, welcher für den Erweis dieses Zusammenhangs nicht ohne Bedeutung ist, ja eine sozusagen augenfällige Bestätigung darbietet. Ich denke an das Bemühen der Cusanischen Schule, die abstraktesten Dinge so anschaulich als möglich zu machen. Vielleicht ist hierin geradezu eine erste Anregung und ein verborgener Keim zu den Dürerschen Blättern selbst zu suchen. Es sei mir daher gestattet, über diesen Gegenstand etwas weiter auszuholen.

[1]) In der Ankündigung dieser Schrift an die Tegernseer in einem Brief von Kreuzerhöhung 1453 (clm 18711 S. 250) sagt Cusa: Über das Sehen Gottes (De visione Dei) »werdet ihr Ausführlicheres von mir erhalten unter der Leitung Gottes, was er selbst mir eingegeben hat. Ich habe nämlich dieser Tage an unsern hl Vater, den Papst (Nikolaus V.) eine Schrift über die mathematischen Komplemente gerichtet und derselben eine andere über die theologischen Komplemente beigefügt, in welcher ich die mathematischen Figuren auf das theologisch Unendliche übertragen habe. Hier habe ich ein Kapitel eingeschaltet, in welchem wir aus einem Gemälde des alles und jegliches zumal sehenden Gottes, das ich besitze, durch ein für die Sinne anschauliches Experiment zum Verständnis der mystischen Theologie hingeführt werden, so daß wir auf das zuverlässigste wie mit Augen sehen, das unendliche Sehen (infinitum visum) schaue alles zumal so, daß es zugleich jedes einzelnen besonders schaut . . . Ich gedenke jedoch diese Veranschaulichung, die so schön und so aufhellend ist, zu vervielfältigen. Ich habe einen Maler, der von meinem Bilde eine Kopie in wunderbar schöner Ausführung nehmen wird. Diese beabsichtige ich der Schrift (De visione Dei) beizulegen« (E. A. Scharpff, Der Kardinal und Bischof Nikolaus von Cusa als Reformator in Kirche, Reich und Philosophie des 15. Jahrh., Tübingen 1871, 189f). Daß Cusa diese Absicht ausführte, ergibt sich aus der Vorrede der Schrift De visione Dei, welche beginnt: Si vos humaniter ad divina vehere contendo, similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non reperi imaginem imagine omnia videntis nostro proposito convenientiorem, ita quod facies subtili arte victoria ita se habeat, quasi cuncta circumspiciat.

Nicht nur in seinen mathematischen, sondern auch in seinen spekulativen Schriften suchte er sodann dem Verständnis der Leser entgegenzukommen, indem er den Text durch Figuren veranschaulichte.

Diese Gepflogenheit vererbte sich auch auf Bovillus.

Die ganze Ausgabe der Werke des Bovillus ist durch eine Menge von Holzschnitten illustriert. Von den zierlichen Initialen abgesehen kann wohl nur von den wenigsten gesagt werden, daß sie einem ästhetischen Bedürfnis genügen. Es sind mathematische Figuren, lineare Zeichnungen von Fachwerk, Polygonen, Kreisen, die Begriffsverhältnisse, Einteilungen u. dgl. veranschaulichen. Immerhin finden sich auch figürliche Darstellungen, die auf künstlerischen Wert Anspruch erheben können, so das blattgroße Titelbild zu einer der philosophischen Hauptschriften des Bovillus, dem Liber de sapiente. Was der Verfasser im siebenten und achten Kapitel dieses Buches über den Weisen und Toren ausführt, daß das Leben des Weisen auf Erkenntnis, namentlich Selbsterkenntnis und Tugend gegründet sei, das des Toren aber vom blinden Zufall geleitet werde, hat hier ein Renaissancekünstler anschaulich vor Augen geführt. In die oberen Ecken des Bildes stellt er die Büsten des Sapiens und Insipiens und läßt von ihrem Munde Spruchbänder mit grundsätzlichen Äußerungen ausgehen. Der Weise sagt: Fidite virtuti, fortuna fugacior undis, der Tor, Te facimus, fortuna, deam coeloque locamus. Den Hauptraum der Darstellung nehmen die Gestalten der Sapientia und der Fortuna ein. Jene hat sich über mehreren Stufen auf festgefügtem Throne niedergelassen, der die Inschrift trägt: Sedes virtutis quadrata. Sie hält den Spiegel der Weisheit (Speculum sapientiae) vor sich, in dem sie sich selbst betrachtet. Jene nimmt Platz über einer Kugel (Sedes Fortunae rotunda) auf unsicherer Grundlage und hält mit verbundenen Augen ein Glücksrad, an dessen Felgen vier Miniaturgestalten auf- und abwärts treiben. Dieses Titelbild hat mit den Dürerschen Kupfern nichts zu tun. Es zeigt nur die Vorliebe der Zeit für eine ins Kleine gehende Symbolik und ist ein Beleg dafür, daß damals auch ein sehr abstrakter Inhalt wie das Buch de Sapiente zu künstlerischen Aufgaben reizte.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit einem unkünstlerischen Holzschnitt, welcher



LUDWIG GLÖTZLE — BLUMEN-STILLEBEN

Harum etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittariae in foro Nurembergensi et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in preciosissima tabula, quae in praetorio habetur, et Confluentiae in capella mea Veronicae et Brixinae in castro angeli arma ecclesiae tenentis et multae aliae undique, ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui, charitati vestrae mitto tabellam figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam Dei appello. Nicolai Cusae opp. ed. 1514, t. I, f. XCIX.



Text unten: tenebrae (Finsternis), umbra (Schatten), lumen (ein Licht), lux (das Licht) — — Tier, Mensch, Engel, Gott

illustrierend mitten in den Text des oben mitgeteilten 37. Kapitels des Liber de sapiente gestellt ist. Es mag befremdlich erscheinen, indes doch nur auf den ersten Blick, daß hier durch einen französischen Holzschneider kurz vor den Dürerschen Stichen der Gedanke Dürers mit geringen Modifikationen und in elementarster Form bereits seine Darstellung gefunden haben soll. Jenes Kapitel besagt, wie erwähnt, daß von Gott aus alles Licht auf die geschöpflichen Erkenntniskräfte bei ihrer Gotteserkenntnis sich ergieße. Gott ist das Licht (lux) und offenbart sich dem Intellekt als ein Licht (lumen), der Vernunft im Schatten (umbra), den Sinnen als Finsternis (tenebrae). Die Lichtquelle selbst eingerechnet kommen so bei der geschöpflichen Gotteserkenntnis vier Regionen in Betracht. Sie sind am Rande des Textes noch besonders hervorgehoben als lux, lumen, umbra, tenebrae. Das stellt nun der französische Xylograph in der Weise dar, daß er in vier Quadraten Gott und ihm zugewandt einen Engel und Menschen und als tierisches Wesen einen Hund vorführt (Abb. oben). Der Engel, dessen Erkenntnis in Licht besteht, ist von sprühenden Lichtfunken umgeben. Der Ausblick des den Menschen vertretenden Mannes nach der Richtung zu Gott hin ist durch eine stilisierte Wolke verhüllt. Der springende Hund hebt sich auf einem völlig schwarzen Hintergrund, der Finsternis, ab. Bovillus meint, die tierische Erkenntniskraft reiche nicht zu Gott hinan. Es gibt nur zwei Arten von Gotteserkenntnis: die eine ist Licht, die andere Schatten.

Ganz dasselbe ist es nun, was auch Dürer vorschwebt, der Gedanke einer zweifachen Gotteserkenntnis, wovon die eine Licht, die andere Schatten ist. Nur hat Dürer nicht die geschöpfliche Gotteserkenntnis im allgemeinen im Auge, sondern jene des Menschen und zwar in ihrer wissenschaftlichen Gestalt als positive und philosophische Theologie. Und zu diesem abstrakten Thema entwirft er nun nicht nur dem didaktischen Zwecke der Veranschaulichung dienende Textillustrationen, sondern selbständige Kunstwerke vollendeter Art, eine Art Programmusik, die auf Grund einer den gebildeten Zeitgenossen[1]) vertrauten philosophischen Denkweise ohne Text verständlich war, aber in der Folge diese Verständlichkeit allmählich verlieren mußte.

Als Repräsentanten der positiven oder Offenbarungstheologie wählte er den vor ihm auch sonst mit Vorliebe dargestellten hl. Hieronymus. Es galt, denselben in die geheimnisvolle lauschige Region der Gottesnähe hineinzurücken, in die Region des Lichtes, der Heiterkeit, des gottgefriedeten Daseins (regio serena, tranquilla et pacata). Darum schließt er ihn ab von der Natur und ein in seine Klause. Denn die Natur hat für sein rein innerliches konzentriertes Geistesleben keine Bedeutung mehr. Das künstlerische Genie Dürers zeigt den Heiligen unwillkürlich wie in die Ferne gerückt, wie auf ein Minimum seines wirklichen Seins zusammengeschrumpft. Nur das Sonnenlicht dringt, durch die vielen Scheibchen nicht gemindert, vielmehr gesteigert, mit seiner vollen Leuchtkraft zu ihm ein und erfüllt alles mit seinem Glanze, indes das Haupt des Heiligen, den Dürer sonst fast immer ohne Nimbus läßt, selbst einen Lichtglanz ausstrahlt. Daß das Licht in diesem Stiche eine beherrschende und auffällige Rolle spielt, ist unmöglich zu leugnen.

Aber begrenztes Licht (finitum lumen), wie Faber sich ausdrückt, oder vielmehr Schatten, wie Bovillus sagt, ruht nun auf der rein menschlichen, philosophischen Gotteswissenschaft, auf dem sich selbst überlassenen

[1]) Das von mir benützte Exemplar der Werke des Bovillus aus der Regensburger K. Kreisbibliothek zeigt Spuren fleißiger Benützung im 16. Jahrhundert in der Form zahlreicher handschriftlicher Einträge. Zwei solche auf dem Titelblatt scheinen mir erwähnenswert, nämlich: Sententia Johannis Eccij de Carolo Bovillo: Optime philosophari sine theologia est insigniter errare. Und die Disticha:

S. R.

Quodlibet argutis in quolibet esse probatur,
Aeque ergo infertur propositum opposito;
At verbum solum, quo cuncta creata, manebit
Immobile et firmum. Credis et ipse manes. —

Das Exemplar der Augsburger Stadtbibliothek hat Einträge von der Hand Konrad Peutingers.

Menschengeist in seiner Erhebung zu Gott. Das göttliche Licht ist für ihn wie am fernen Horizont gebrochen und in tausend Strahlen aufgelöst[1]). Der Schatten, als das kennzeichnende Merkmal der rein menschlichen Gotteserkenntnis, konnte gar nicht eindringlicher hervorgehoben werden, als es durch Dürer geschah, indem er selbst das Antlitz der Hauptfigur, der Melancholie, in tiefen Schatten hüllt. Und wer fühlt in diesem dumpfen Brüten nicht das geistige Mühen »im Schweiße des Angesichts« und in der Trübsal dieses zeitlichen Erdendaseins! Für die philosophische Gotteserkenntnis ist die Natur selbstverständlich von größter Bedeutung. Sie ist ihr Ausgangs- und Stützpunkt. Der Menschengeist ist bei seiner Erhebung zu einer rein geistigen und zur Gotteserkenntnis zunächst an die sinnenfällige Welt, an sinnliche Zeichen, gewiesen. Aber wenn er mit ihrer Hilfe seiner selbst mächtig geworden, vermag er auch das zu betrachten, wofür kein Sinn vorhanden ist. Auf dieser höheren Stufe (gradu uno eminentior) der natürlichen Erkenntnis, im Stadium der Meditation und des geistigen Schauens befindet sich die Melancholie. Darum ruhen die Mittel der niederen Erkenntnisstufe rings um sie, unter ihnen der Hund als Symbol des diskursiven Denkverfahrens[2]) oder als Repräsentant für die Gattung der Tierwelt, deren Erkenntnistätigkeit nicht zu Gott hinanreicht und so nach Ch. Bouillé Finsternis ist.

Aus dem Gesagten dürfte hervorgehen, daß im Schulkreise Cusas, in der durch J. Faber 1514 veranstalteten und mit einer Einleitung versehenen Gesamtausgabe seiner Werke und in den kurz vorher gedruckten Werken des Bovillus die Lösung des Rätsels zu finden ist, das bisher über Dürers Hieronymus und Melancholie schwebte. Den Schlüssel dazu bietet der klar formulierte Gedanke des Bovillus: Lumen est angelica scientia — und wir wissen, daß auch das Wissen des gotterleuchteten Menschen hierher gehört — umbra vero scientia humana. Hieronymus und Melancholie sind sich entsprechende Darstellungen der philosophischen und der Offenbarungstheologie. Es geht nicht mehr an, nach einer vermeintlich beabsichtigten Trilogie oder Tetralogie weiter Ausschau zu halten. Bereits die kurzen Andeutungen Fabers haben genügt, auf die Spur dieser Auffassung zu führen. Die genaueren Darlegungen des Bovillus lassen kaum mehr einen Zweifel über sie aufkommen. —

Das Recht dieser Deutung vorausgesetzt, so haben zwei der größten Künstler diesseits und jenseits der Alpen zufällig und ohne gemeinsame Fühlung, aber fast zur selben Zeit ungefähr die gleichen erhabenen Gedanken verewigt und Werke geschaffen, in denen Wissenschaft und Kunst sich finden und vermählen, Raffael in seiner Disputa und in der Schule von Athen und Dürer in den beiden Meisterstichen. Beides Schöpfungen unübertrefflich in ihrer Art, die durch die Verwandtschaft ihrer Ideen wie durch die Meisterschaft ihrer Ausführung den Anreiz in sich bergen, sie vergleichend aneinander zu halten.

Raffael vollendet im geistigen Mittelpunkt der Welt, im Dienst und Auftrag der höchsten Autorität der Christenheit Werke von monumentaler Größe, die die Gemächer des Hortes und Hüters der Wahrheit zu schmücken berufen sind. Für Philosophie und Theologie entrollt er Bilder einer weltgeschichtlichen Entwicklung und Überlieferung. In der Philosophie, die bis zu seiner Zeit eine stets erneuerte Wiedergeburt altererbter Weisheit darstellt, führt er den ganzen Chor der alten Denker vor, deckt er in dramatischer Lebendigkeit die geschichtlichen Grundlagen des natürlichen Geisteslebens auf. Seine Theologie ist Glaube, Religion. Sie hat ihren lebendigen Mittelpunkt hienieden am Altar mit dem Fronleichnamsgeheimnis. Um ihn scharen sich Kirchenväter, Kirchenlehrer in allen Stufen der hierarchischen Rangordnung, wie alle sonstigen Träger christlicher Spekulation und idealer Kulturbestrebungen.

Dürer, durch den Verkehr mit geistig hochstehenden Bürgern einer der ersten deutschen Reichsstädte mit den höchsten geistigen Problemen seiner Zeit in Fühlung, schafft aus freiem Antrieb genrehafte Kleinwerke graphischer Art für Buch- und Wandschmuck des Gelehrten, für die Mappe des Sammlers. Nicht in weltgeschichtlicher Entwicklung, vielmehr in zeitgeschichtlicher Auffassung gründet seine Darstellung. Seine Philosophie sieht ab von allen den alten Schulen und Systemen, von den Stiftern und Pflegern der freien Künste, obzwar diese letzteren abstrakt in ihren Symbolen angedeutet sind. Nicht was die Alten, selbst nicht was Plato und Aristoteles lehrten, scheint die Melancholie zu beschäftigen. Das mag in Kürze in dem Buch in ihrem Schoße ruhen. In annoch ungelöste Probleme scheint

[1]) Aus der Absicht Dürers, auf der Melancholie gebrochenes Licht darzustellen, erklärt sich nicht nur der Schatten auf dem Ganzen, sondern auch jenes Lichtphänomen, das man als Kometen erklären wollte, wie auch der Regenbogen.

[2]) Siehe meine Abhandlung »Albrecht Dürer und Nikolaus von Cusa«, Sonderabdr. S. 16ff.

ihr Geist vertieft zu sein. Seine Theologie erzählt von der gottgefriedeten Arbeit eines einzelnen in seiner Klause, der am Schreibtisch emsig notiert, was ihm in seinen seligsten Stunden der Geist enthüllt.

Im Werke des Italieners spricht sich majestätische Größe, Universalismus, Allgemeingültigkeit aus, in dem des Deutschen konzentriertes individuelles Geistesleben, ein Intellektualismus, an dem auch das Gemüt in seinen tiefsten Tiefen mitbeteiligt ist.

Raffael betont das Geschichtliche in Philosophie und Theologie, das immer Gültige, Katholische. Seine Philosophie wurzelt in der Vergangenheit, seine Theologie steht am Altar. Dürer ist erfüllt vom Zeitgeschichtlichen und Werdenden. Der Zirkel in der Hand der Melancholie gewinnt alsbald Bedeutung in dem Verfahren »more geometrico«, die Wirklichkeit zu erklären. Tisch und Buch bei Hieronymus, das kleine Symbol an der äußersten Ecke des Tisches — und warum nicht auch das Tintenfaß gegenüber — nehmen sie sich nicht aus wie prophetische Vorahnungen einer nahen Zukunft? —

Großen Künstlern ist es beschieden, oft mehr zu sagen als sie wollen, denn ihre Sprache ist nicht an die festgezogene Schranke des Wortes gebunden. Ihre Symbole sind wie lebendige Gedankenkeime, wie Geistesblitze, die aufleuchten und nach allen Seiten Licht verbreiten.

ANGABE DES PREISES VON KUNSTWERKEN

Aus dem Kreise unserer Leser wird uns öfters nahegelegt, den Abbildungen von Kunstwerken, namentlich von Grabmalentwürfen und kirchlichen Goldschmiedearbeiten, den Preis beizufügen, weil die Leser in manchen Fällen gerne wissen möchten, ob ihre Mittel die Anschaffung derartiger Werke zuließen. Mit vollem Rechte wird darauf hingewiesen, daß gerade in der Angabe der Preise und Größen der noch dazu schon vorrätigen Ware die Hauptanziehungskraft der von den Fabriken an den Klerus versandten Geschäftskataloge liegt. Man fürchtet, daß mancher, in dem beim Anblick der Abbildung die Lust zur Erwerbung eines von uns veröffentlichten Kunstwerkes aufsteigt, gleichwohl nicht zur Anschaffung schreitet, weil er sich keine Vorstellung von den Kosten macht und sich nicht entschließen kann, die Redaktion darnach zu befragen.

Es wäre uns sehr lieb, wenn wir diesen Anregungen in vollem Umfange nachzukommen vermöchten. Wir wissen ja, daß viele es vermeiden, sich an Künstler zu wenden, weil man ihnen die irrige Meinung eingeimpft hat, daß die Künstler ungebührliche und unerschwingliche Preise verlangen; andere wiederum scheuen sich vor einem ihnen zu umständlichen brieflichen Verkehr. Doch nur selten dürften wir in der Lage sein, bestimmte Preisangaben zu veröffentlichen. Das liegt in der Natur der künstlerischen Tätigkeit. Auch auf Ausstellungen werden die Preise der dargebotenen Kunstwerke nicht öffentlich angeschlagen, sondern man kann sie nur im Sekretariat erfragen. Es ist den Künstlern nicht zu verdenken, wenn sie sich aus verschiedenen Gründen hüten, von der pekuniären Seite ihrer Betätigung den Schleier ziehen zu lassen.

Die Preisbildung ergibt sich aus mancherlei inneren und äußeren Umständen, aus geistigen und materiellen Momenten. Zu den wichtigeren Momenten gehört bei der freien Profankunst außer der persönlichen Geschäftsgewandtheit des Künstlers die jeweils mehr oder minder große Beliebtheit der dargestellten Themata, die Haltung der Tageskritik, die Mode auf dem Gebiete der technischen Ausdrucksweisen, die Tüchtigkeit und der Ruf des Künstlers. Die Preise, die auf diesen Elementen fußen, sind sehr wandelbar, wie die Versteigerungen beweisen. Die christlichen Künstler der Gegenwart können hohe Preise, aufgebaut auf Gefühlsmomenten, nicht erhoffen; sie müssen vielmehr froh sein, wenn sie die unbedingt nötige Entlohnung erzielen. Die materielle Grundlage der Aufstellung eines Mindestpreises bilden die Selbstkosten des Künstlers und der Anspruch auf Entlohnung seiner geistigen Arbeit und Mühe, sowie auf einen Gewinn, der ihm und seiner Familie einen angemessenen Teil der Zukunftssorgen abnimmt. Bei den Selbstkosten sind in Anschlag zu bringen die Auslagen für die oft sehr umständlichen und teueren Vorstudien, die Ausführung selbst, die Kosten der Werkstätte, der Wohnung und Verpflegung, die Ausgaben für die Materialien und an die Hilfskräfte. Bei der Ausführung von Werken der Bildhauerei und des Kunstgewerbes spielt das gewählte Material eine große Rolle In den letzten Jahren sind die Preise hierfür unheimlich gestiegen, während man für kirchliche Kunstwerke nicht mehr als früher bezahlen wollte und konnte. Es ist hinsichtlich der Ausführungskosten ein erheblicher Unterschied, ob Holz, gewöhnlicher Stein, Marmor, Bronze, Silber, Gold gewählt wird, ob besonders kostbare Materialien, wie Edelsteine herangezogen werden, ob man eine einfache

oder schwierige und mühsame Technik wählt. Auch der Maßstab der Ausführung fällt ins Gewicht.

Unter Aufzählung der verwendeten Materialien und Techniken wäre mit Angabe der Größen bei ausgeführten Arbeiten eine öffentliche Preisangabe möglich, sie wäre zweifellos auch lehrreich. Aber die Künstler könnten Schaden nehmen, weil eine unlautere Konkurrenz Mißbrauch treiben würde. Mancher Künstler empfände es auch als Unzartheit, wenn solche persönliche Angelegenheiten nicht geheim blieben. Bei Veröffentlichung von Entwürfen müßte man sich auf ungefähre Schätzungen beschränken; auch hier wäre Mißbräuchen zum Schaden der Künstler kaum vorzubeugen. Es ist so schon schlimm genug, daß man die vielen Diebstähle am geistigen Eigentum der Künstler nicht hindern kann.

Deshalb ist und bleibt es am besten, man wendet sich um Auskünfte über die in dieser Zeitschrift abgebildeten Werke vertrauensvoll an die Redaktion (München, Promenadeplatz 3/IV), die eine unmittelbare Aussprache zwischen dem Interessenten und dem Künstler anbahnt.

Auch in anderen Fällen vermittelt die Redaktion Künstler-Adressen sowie Anfragen über jede Art von künstlerischen Angelegenheiten, die man kostenlos der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu unterbreiten wünscht. S. Staudhamer

GESTOHLENE MONSTRANZ

(Abb. S. 146 und S. 147)

Im vergangenen November hat die Pfarrgemeinde und die herrliche ehem. Klosterkirche Rottenbuch, B.-A. Schongau, einen unersetzlichen Verlust erlitten durch den Diebstahl der überaus prächtigen Monstranz und mehrerer alter Kelche aus der Klosterzeit. Ein raffinierter Kirchendieb hatte einige Tage vorher großes Interesse an der Kirche und deren Kunstschätzen geäußert, photographische Aufnahmen des Kircheninnern gemacht und dabei den dringenden Wunsch geäußert, als Kunstverständiger oder -Studierender auch die Kirchengeräte aus der Klosterzeit sehen zu können. Auf dringendes Bitten wurden sie ihm gezeigt. Dabei beobachtete der Gauner, wo die Schlüssel zu dem eisernen Wandschrank, in dem die Geräte verwahrt wurden, in der Sakristei aufgehoben waren. Etwa 14 Tage darnach ließ er sich dann am Abend nach dem Rosenkranz in die Kirche einsperren, kletterte mit Hilfe eines Brettes an einer lebensgroßen Figur in die obere Sakristei, kam von dort in die untere, nahm die Schlüssel aus ihrem Versteck, öffnete den Schrank, nahm die Monstranz und die Kelche samt ihren Lederhüllen, sowie die zinnerne Hostienbüchse in seinen Rucksack und verließ die Sakristei schon wieder gegen 9 Uhr abends durch eine Türe in den anstoßenden Garten des sogenannten Botenhauses und schlug die Richtung nach Peiting ein. Auf dem Wege dorthin begegnete ihm eine Person, die er nach dem Wege nach Peiting fragte. Dort übernachtete er, um am nächsten Morgen mit dem Zug weiterzufahren und seine Beute in Sicherheit zu bringen. Der Dieb ist polizeibekannt unter dem Namen Ferd. Wimmer oder Rosenberg. Er wurde später in Passau verhaftet, entkam auf dem Transport, wurde aber am gleichen Tage noch in München wieder aufgegriffen, nahm bei der Verhaftung Gift und wurde dann in die Psychiatrische Klinik gebracht. Natürlich leugnet er den Diebstahl. Jedoch ist erwiesen, daß er den Diebstahl auf dem Petersberg bei Fischbach am Inn begangen hat und es ist wohl kein Zweifel, daß er auch den Diebstahl vor ungefähr zwei Jahren in Weyarn begangen hat, der in gleicher Weise ausgeführt worden ist, wie der in Rottenbuch, und es ist auch kein Zweifel, daß er auch schon voriges Jahr die Figurengruppe, die Taufe Jesu darstellend, vom Taufstein in Rottenbuch heruntergestohlen hat, sowie die Reliquiarien, die damals aus der gleichen Kirche gestohlen worden waren. Wenigstens hatte er die Frechheit, die Personen, welche ihm die Rottenbucher



CIBORIUM UND KELCH VON ROTTENBUCH
Text S. 146



MONSTRANZ VON ROTTENBUCH, B.-A. SCHONGAU (RÜCKSEITE)

Text nebenan

Kirche zeigten zu fragen, ob man von dem Diebe der Taufsteingruppe noch nichts wisse.

Der Verlust der Kelche (Abb. S. 145) und besonders der Verlust der Monstranz ist überaus beklagenswert, denn die Monstranz war auch als Kunstwerk hervorragend, eine Weilheimer Arbeit der Spätrenaissance. Ungefähr 90 cm hoch, war sie ausgezeichnet durch den feinen, ebenmäßigen Aufbau. Der in drei Stufen sich erhebende breite Fuß war mit Silberornamenten, Engelfiguren, Perlen und kleinen, farbigen Halbedelsteinen reich und fein verziert; der Schaft reichlich hoch und die Nodi so günstig verteilt und geformt, daß die Monstranz sehr gut anzufassen und zu tragen war. Im oberen Teil der Monstranz gehen von dem herzförmigen Mittelteil für die Hostie nach allen Seiten goldene Strahlen aus. Der Hostienraum ist umgeben von anbetenden und Weizenähren tragenden Engeln aus Silber und einer großen Zahl von Trauben aus kleinen Perlen, überdacht von einem prächtigen Baldachin, unter welchem Gottvater segnend seine Arme ausbreitet, und die ganze Monstranz ist gekrönt vom Hl. Geist in Gestalt der Taube, die kreuzförmig ihre Flügel ausbreitet: die ganze Monstranz wahrlich ein ebenso würdiges Gerät für den Gottesdienst als ein hervorragendes Erzeugnis der Goldschmiedekunst und ist der angegebene Wert von 25—30000 M. sicherlich nach den heutigen Preisen nicht zu hoch gegriffen. Besonders beachtenswert war, daß auch noch die Rückseite der Monstranz mit einem Herzen Jesu unter einem Baldachin über dem Glaskörper und so reichen Silberornamenten um denselben geschmückt war, daß dieser rückwärtige Schmuck allein jeder Monstranz zu hervorragender Zierde auf der Vorderseite genügen würde (Abb. nebenan).

Ähnlich schön und reich verziert war namentlich auch der

Festtagskelch, der aus der gleichen Zeit und wahrscheinlich auch aus der gleichen Künstlerwerkstatt stammte und außer den Verzierungen noch sechs oder sieben Emailmedaillons trug. Auch noch ein paar der anderen Kelche stammten aus der Klosterzeit. Wohin die Sachen gekommen sind, war bisher aus dem Dieb noch nicht herauszubringen. Wenn sie vernichtet worden sind, kann für eine solche Barbarei kaum eine Strafe groß genug sein.

Der Unterfertigte hatte seit Jahren im Sinn, die Monstranz in Bild und Beschreibung zu veröffentlichen, hat es aber immer wieder unterlassen aus Furcht, unberufene Liebhaber auf das herrliche Kunstwerk aufmerksam zu machen; nachdem es aber nun trotzdem in die unberufensten Hände gefallen ist, soll die Veröffentlichung des Bildes dazu beitragen, die kostbaren Geräte, wenn irgend möglich, wieder in den Besitz ihrer rechtmäßigen Eigentümerin, der Pfarrkirche Rottenbuch, zu bringen.

Pfarrer Graßl, Fürstenfeld-Bruck

DER MEISTER DER LORCHER PIETÀ

Von Mela Escherich

(Vgl. die Abbildungen S. 149 und 151)

Nachstehende Zeilen sind ein Versuch, aus der chaotischen Fülle der mittelrheinischen Plastik des 15. Jahrhunderts den Umriß einer künstlerischen Erscheinung auszulösen. Sie begegnet uns zuerst im Brennpunkt mittelrheinischen Kunstlebens, zu Mainz, in der Künstlergruppe, die den Figurenschmuck des Memorienportals im Dom ausführte, und zwar in den beiden Statuetten des hl. Stephanus und der hl. Elisabeth. Back, der in den Skulpturen des Memorienportals vier Hände erkennt, urteilt über den Meister des Stephanus und der Elisabeth: »eine sehr empfindsame Künstlernatur mit äußerst



MONSTRANZ VON ROTTENBUCH, B.-A. SCHONGAU (VORDERSEITE)

Gestohlen und wieder entdeckt. — Text S. 145 und Beilage S. 48

weichem Formgefühl«, und spricht die Vermutung aus, daß möglicherweise an diesen Meister und den der Martinusstatuette der Auftrag für die ganze Portalarbeit vergeben war, die dann zum Teil durch Gehilfen erledigt wurde[1]).

Die beiden Statuetten bilden, ohne aus dem Rahmen zu fallen, den ernsten Einschlag in dem Rausch der Freude, aus dem die Gesamtschöpfung des Portalschmucks hervorging. Die Gesichtszüge sind mit dem harten Griffel der Erfahrung des Leidens geschrieben. Die Stirnen und Wangen sind gefurcht. Die Augen haben Tränensäcke. Um die festgeschlossenen Lippen ist ein schmerzlicher Zug des Duldens und Entsagens gegraben. Wir haben einen noch jungen, aber sehr ernsten Künstler vor uns, der mit grüblerischem Sinne in die Tiefe der Dinge zu dringen sucht. Sein Stil ist streng, bei großer Weichheit der Technik. Sein Temperament schwermütig; aber mit einem Hang achtsamer Einzelbeobachtung. Der Meister hält sich an den Schnüren, dem gestickten Kragen, dem metallbeschlagenen Gebetbuch seines hl. Stephan ebenso auf, wie an dessen von nervösem Leben durchwühlten Gesichtszügen. Back betont, wie sich das eigenartige Formgefühl des Meisters sogar in der Bildung des Steines, den Stephanus in der Hand hält, merkwürdig äußert. Die hl. Elisabeth (Abb. S. 149) ist, entgegen der traditionell jugendlichen Erscheinung, als Matrone mit Sorgenfalten auf der Stirn aufgefaßt. Ihre Mienen sprechen von dem Elend, das sie bei ihren Besuchen in den Hütten der Armut gesehen hat, während ihre Hände über die kleine nackte Figur eines Bettlers ein Hemd gleiten lassen. Das einzig Schmuckhafte an der ganzen Gestalt ist das Saumspiel des Riefeltuches und des Mantels über der rechten Hüfte.

Der Künstler ist kein Großplastiker. Er hat nicht das Weitausladende, das sich bei kleinen Dimensionen beengt fühlt. Die Statuette ist sein Gebiet. Er bedarf der Nähe des Beschauers, um eindringlich leise auf ihn einsprechen zu können.

Von derselben Hand scheint mir die Lorcher Alabasterpietà[2]) in der Städtischen Skulpturensammlung zu Frankfurt a. M. zu sein (Abb. S. 151). Die Charakterisierung der Gottesmutter, eine bekümmerte, versorgte Frau, an deren profaner Erscheinung nichts heilig ist als der ergreifende Ausdruck der Pflichttreue, stimmt durchaus mit der hl. Elisabeth überein. Wir finden die gleichen Kennzeichen: starke Stirn mit Falten, Tränensäcke, schlaffes Fleisch, die Partien um die Augen sehr fleischig, schwache, hochgewölbte Brauen, dicke Nase, volles Kinn, auffällig glatte Behandlung der schlanken Hände und des knochenlosen Handansatzes. Auch die Gewandbehandlung, die Drapierung des Kopftuches ist ganz ähnlich. Christus hat die Proportionen des hl. Stephanus: mittelgroß, schmale, schwache Schultern bei kräftigem Hals.

Die Ausführung der Kleinplastik — die Gruppe mißt mit dem Sockel nur 51 cm — ist bedeutend feiner und gründlicher als bei den Sandsteinstatuetten, was sich nicht allein durch das edlere Material bedingt. Sie verrät ein Werk höchster Reife, dessen Entstehung zwanzig Jahre später angesetzt werden kann, als die der beiden Statuetten. Die Darstellung steht im Zusammenhang mit jener von Semrau[1]) nachgewiesenen Gruppe böhmischer Vesperbilder, die ihren Weg durch fast ganz Deutschland fand und von der die bedeutendsten Stücke in Breslau, Magdeburg und Jena erhalten sind. Im westdeutschen Gebiet wurde die heute in einen Altar des 16. Jahrhunderts eingefügte Pietà in der Elisabethkirche zu Marburg als böhmischer Import nachgewiesen[2]). Doch ist die Marburger nicht die Überleiterin des Motivs für den Mittelrhein. Nach dem böhmischen Schema legt Maria den Leichnam quer über ihren Schoß und die Rechte stützend unter sein Haupt, wobei sich des Toten lockiges Haar zwischen ihre Finger schmiegt. Christi Haupt ist in Dreiviertelprofil nach dem Beschauer gedreht. Dieses Schema, wie es besonders in der schönen Jenaer Pietà rein überliefert ist, sehen wir in der Lorcher (und ebenso in der Steinpietà der Sammlung Großmann, Frankfurt) getreu übernommen, während sich bei der Marburger das Haupt Christi in vollem Profil in die Höhe richtet und das Haar nicht in die Hand der Mutter, sondern in einem Strang vorn über die Schulter legt.

Die Lorcher Pietà führt uns auf die Höhe der mittelrheinischen (vielleicht dürfen wir im engeren Sinne sagen mainzischen) Plastik. Sie wetteifert an Ausdruckskraft mit der Holzpietà der gleichen Sammlung, die angeblich aus Boppard[3]), nach andern aus dem Rhein-

[1]) Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910.

[2]) Die Photographie verdanke ich der Güte des Direktors der Sammlung, Dr. Swarzenski.

[1]) M. Semrau, Der Altar der Breslauer Goldschmiede. In »Aus Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift«, N. F., 4. Bd. Breslau 1906.

[2]) P. Weber, Eine böhmische Bildhauerarbeit in der Elisabethkirche zu Marburg. Hessenkunst 1909.

[3]) Abb. im 13. Jg., S. 261.



HL. ELISABETH AM MEMORIEN-PORTAL DES DOMES ZU MAINZ. — *Text S. 148*



DER SCHMERZENSMANN MIT MARIA, ALABASTER, IM GERMANISCHEN MUSEUM ZU NÜRNBERG. — *Text S. 150*

gau stammen soll und ebenfalls als mainzisch lokalisiert wurde. Schildert jene den Schmerzenskrampf, — das Erstarren der Mutter im Gegensatz zu der Leichenstarre des Sohnes — so gibt die Lorcher Pietà das stille, geduldige Frauenleid wieder. Maria ist eine schlichte Bürgersfrau. Sie trägt die Tracht ihrer Zeit und die derben Züge ihres Standes. Ihr Schmerz hat das Abgestumpfte der in dem Vielerlei der täglichen Sorgen zerkleinerten Gefühlskraft. Der Gram hebt sie nicht über den Alltag hinaus. Sie vergißt über Golgatha nicht ihre Küche, ihre Wäsche, ihren Garten. Aber der Augenblick des Alleinseins mit dem toten Sohn zwischen den Pflichten des Tages ist doch ein erschütternder. Da hören wir das jammervolle Wort der alten Marienklage: O weh, ich hab mein herzliebs Kind verloren!

Der Tote ist voll edler Würde. Kein verschrumpftes Leichlein wie so oft. Wie muß dieser stillen Frau heiliger Stolz dieser vornehme Sohn, der feierlich und verklärt aussieht, gewesen sein! Es ist einfache, volkstümliche Auffassung, die mit den Mitteln einer großen Kunst ergreifend auf uns wirkt.

Der Stil der mainzischen Plastik hat, wie wir aus dem tonangebenden Denkmal des Erzbischofs Konrad von Daun († 1434)[1]) im Mainzer Dom ersehen, um diese Zeit etwas Ausladendes und Rauschendes. Der Meister der Lorcher Pietà läßt sich davon nicht mitreißen. Er ist mehr innig als laut; aber das Vollklingende, Reiche des Zeitstiles nimmt er an, während er andrerseits mehr dem Zusammenhang mit der etwas älteren, formenherberen Richtung wahrt, wie sie besonders in der lokalen Tonplastik oder auch in

[1]) Back, Mittelrhein. Kunst, Taf. VII.

Werken der Großplastik, wie z. B. der Sitzfigur eines Geistlichen (Kirchenvaters) im Wiesbadener Landesmuseum (Back, Taf. XV) vertreten ist. Beachtenswert ist das ruhige, aber üppige Schema seiner Stoffbehandlung. Das Riefeltuch Mariens fällt glockig in milden Wellen. Der Mantel bauscht sich über den Armen ärmelartig. Die Knie werden die Träger für die Faltenentwicklung. In breitem Gefälle fließt der Stoff von ihnen in Zickzacklagen nieder. Zwischen den Knien ergeben sich schwere Faltenmulden. Zu beiden Seiten ist das Gewand nach der Erde herab breit auseinandergezogen (ähnlich bei der Pietà der Sammlung Großman). Einige Falten biegen scharf um und liegen dann wie Düten. Der Akt ist mit der weisen Zurückhaltung eines Künstlers, der vorwiegend Gewandfiguren darstellt, behandelt. Christi Antlitz zeigt die friedliche Ruhe des Schlafes. Vielleicht liegt noch etwas zu viel Ausdruck darin, um an den Tod glauben zu machen. Mutter und Sohn sehen sich ähnlich. Die Familienähnlichkeit erstreckt sich auch auf die heiligen Elisabeth und Stephan. Der Künstler wird sich seine Vorbilder aus der eigenen Familie geholt haben.

Ein wichtiger Punkt ist die Beziehung zu dem großen Unbekannten, um den bereits die Flügel der Legende rauschen, dem Meister des alabasternen Kreuzigungsaltars in der städtischen Skulpturensammlung zu Frankfurt, als dessen Heimat Westfalen oder der Mittelrhein am nächsten in Frage kommen [1]). Die Apostel in Schwerte [2]) und der stammecht niedersächsisch dreinschauende Täufer der Sammlung Schnütgen in Köln [3]) entrücken die romantisch pathetische Erscheinung dieses Meisters, in dem sich deutsche mit florentinischer Art vermählt, zwar mehr nach Norden. Aber irgendein Zusammenhang mit dem Mittelrhein und zwar mit Mainz bleibt bestehen. Ich werde an andrer Stelle Gelegenheit nehmen, die Abhängigkeit der Alabasterkreuzigung von dem Meister der Frankfurter Pietà und dem Meister der Kreuzigungsgruppe in der Christophskirche zu Mainz nachzuweisen. Auf die Beziehungen zur mittelrheinischen Tonplastik machte bereits Creutz [4]) aufmerksam. Die Übereinstimmungen mit dem Meister der Lorcher Pietà zeigen sich in der Gewanddrapierung und in der Behandlung der Hände. Sie sind so groß, daß man fast eine und dieselbe Hand annehmen könnte, wenn nicht die völlig voneinander abweichenden Köpfe, die ganz verschiedene seelische Auffassung und das geradezu sich entgegengesetzte Temperament deutlich für zwei Persönlichkeiten sprächen. Jedenfalls arbeiteten sie zusammen, wofür auch die Anwendung des gleichen Materials, des in Deutschland damals seltenen Alabasters, in Betracht kommt, und es fragt sich nur, in welchem Verhältnis — Lehrer, Schüler, Werkstattgenosse? — sie zueinander standen. An Qualität halten sie sich die Wage. Der Ghibertischüler ist universaler. Seine Menschen sind auf das Interessante zugespitzt. In der Stilisierung, besonders den unerschöpflichen Varianten des Mantelspiels steht er bereits im Virtuosentum. Der Pietàmeister ist wärmer und wahrer in der Empfindung.

Ein noch nicht in die Literatur eingeführtes Stück »Kopf des Täufers« im Mainzer Museum (2. Stock, Saal I), mittelrheinisch um 1420, ein wundervolles Alabasterwerk, edler, ausdrucksvoller Kopf, umrahmt von stark gedrehten Locken, gibt die Verbindungslinie zwischen den beiden Meistern.

Näher dem Kreuzigungsmeister stehen zwei Alabastermadonnen, eine im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg [1]), daselbst als westfälisch bezeichnet, die andere in der Staatssammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart [2]). Dagegen zeigt eine Alabastergruppe im Germanischen Nationalmuseum Maria und der Schmerzensmann (Abb. S. 149) rundplastisch mit vernachlässigter Rückseite, 25,5 cm Höhe, Nr. 38 des Katalogs, nahen Zusammenhang mit dem Meister der Lorcher Pietà. Sie ist um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen. Maria trägt noch die enganliegende Hulle (Halshaube), die nach 1450 selten ist; doch fehlen bereits die Riefelmotive am Kopftuch und Mantel. Der Christus ähnelt dem Lorcher stark. Das Motiv der Begegnung des Auferstandenen mit seiner Mutter dürfte in der Plastik Unikum sein.

Besaß der Meister der Lorcher Pietà eine Werkstatt, in welcher vorzugsweise in Alabaster gearbeitet wurde? [3]) Es muß noch

---

[1]) G. Swarzenski, »Salve crux laudabilis!« Zur Aufstellung des Kreuzigungsaltars in der Städt. Skulpturen ammlung zu Frankfurt, und »Eine deutsch-italienische Künstlergeschichte«. Deutsche Monatshefte, Dez. 1914, Düsseldorf.

[2]) Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kr. Hörde. Münster 1895, Taf. 22—24, 29—31.

[3]) M. Creutz, Der Frankf. Kreuzigungsaltar, Z. f. chr. K. 1915, S. 11. Creutz vermutet westfälische Herkunft des Meisters.

[4]) Aus obigem.

---

[1]) Abb. im Skulpturenkatalog des Museums Nr. 35.

[2]) Abb. im Führer durch die Staatssammlung 1908, Taf. XXIX

[3]) Es bliebe auch zu untersuchen, in welchem Verhältnis die fränkische Alabasterplastik zur mittelrheinischen steht. Hier laufen Beziehungen, ebenso wie



PIETÀ AUS ALABASTER, IN DER STÄDT. SKULPTURENSAMMLUNG ZU FRANKFURT A. M.
Text S. 148

Vermutung bleiben, da die Beweise mangeln. Scheint es doch überhaupt das Schicksal der in jüngster Zeit in Wachstum tretenden Literatur der mainzischen Kunst zu sein, sich schwebend in der Luftregion der Hypothesen erhalten zu müssen.

---

zwischen der fränkischen und mittelrheinischen Tonplastik. Das kleine Alabasterrelief ›Der hl. Georg‹ im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, das ich in meinem Aufsatz ›Ein Vorbild zu Dürers Christlichem Ritter‹, Zeitschr. f. chr. K. 1916, Nr. 4, fragweise als mittelrheinisch oder fränkisch bezeichnete, ist nach gütiger Mitteilung von Dr. Volbach eine fränkische Arbeit und zwar ein ziemlich verbreiteter Typus, der demnach auf die Herkunft aus einem werkstattlichen Großbetrieb schließen läßt. (Nebenbei bemerkt ein Anhaltspunkt mehr dafür, daß Dürer die Darstellung bekannt war, die m. E. noch immer ein ›unverkennbares‹ Vorbild zum ›Christlichen Ritter‹ ist. Lehrs (Kunstschr. 1916, Nr. 42) hat es mir schwer verübelt, daß ich ›ein so kümmerliches Machwerk‹ mit Dürer in Verbindung zu bringen wagte. Ja, wenn es irgendein San Giorgio wäre! Dann wäre das Unwichtigste wichtig und das Fernste naheliegend. Unsere Forschung wimmelt von den unglaublichsten ›Beziehungen‹ unsrer deutschen zur italienischen Kunst; aber daß einmal deutsch von deutsch kommen könnte, das weckt leicht Mißtrauen und nötigt zu prinzipieller Stellungnahme.)

AUSSICHTEN DER KUNST

Anläßlich seiner Beitrittserklärung zur »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« macht ein Bildhauer folgende Bemerkung:

»Nachdem ich vier Jahre im Felde gestanden, freute ich mich, nun wieder in meinem Berufe tätig sein zu können. Nun kommt die Revolution und in ihrem Gefolge droht die Trennung von Kirche und Staat. Die Folge dieser Lage blieb nicht aus. Große Bestellungen, die geplant waren, werden zurückgehalten, man will erst abwarten. Da müssen nun alle Kreise und Berufe, denen die Förderung der christlichen Kunst eine Herzenssache ist und die in ihr den Lebensunterhalt fanden, zusammenstehen, um eine Katastrophe zu verhindern.«

Daß eine Trennung von Kirche und Staat für die christlichen Künstler katastrophal wirken müßte, braucht man keinem erst zu sagen. Aber das Verderben würde sich nicht auf die christliche Kunst allein ergießen. Das sollen sich jene Leute merken, deren Herz für christliche Kunst nichts übrig hat, weil sie die Freiheit der Kunst in der Zügellosigkeit der Gesinnung erblicken. Ein geistig kleines, im Materiellen versunkenes Geschlecht bildet keinen Nährboden für eine Kunst, die mehr als handwerkliche Geschicklichkeit, Dekoration und Sinnenkult ist. Ein religions- und ideal-loses Staatswesen wird die Künstler als überflüssig empfinden, als einen unproduktiven Stand behandeln. Die kirchliche Kunst aber wird sich früher oder später von gewaltsamen äußeren Schlägen erholen, da sie edlere und tiefergreifende Wurzeln besitzt als die weltliche. Diese verheißungsvolle Entwicklung müssen wir durch Tatkraft zum Nutzen der Kirche und der christlichen Künstlerschaft beschleunigen, wenn es zum äußersten kommen sollte.

Was die augenblickliche Lage anlangt, so möchten wir dringend raten, früher geplante kirchliche Aufträge, für die Geld vorhanden ist oder bald zusammengebracht werden kann, sofort ausführen zu lassen. Auch sollten vermögliche Privatleute zu Bestellungen religiöser Kunstwerke aufgemuntert werden.

Die christlichen Künstler werden ihrerseits einsehen, daß ein enger Zusammenschluß, wie er in der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst gegeben ist, zur Wahrung ihrer Berufsangelegenheiten gegenüber widrigen Zeitströmungen unter treuer Anlehnung an die Kirche und ihren Geist ein Erfordernis der Gegenwart bildet. Halbheit und Schlaffheit sind nicht am Platze.

Soviel für heute! S. Staudhamer



HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN) GRABRELIEF

Am Grab der Eltern des Künstlers in Fürstenfeldbruck





ALBERT FIGEL — FRIEDENSKÖNIGIN

Ölgemälde, im Besitz des Stadtpfarrers Martin in Baden-Baden

Text: Beiblatt S. 22, Heft 5 und 6



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) JESUS DER KINDERFREUND

Text S. 156

JOSEPH WAHL

Von W. ZILS-MÜNCHEN

(Abb. S. 153—165)

Zu einem der erfolgreichsten Düsseldorfer Künstler älterer oder akademischer Richtung, die weniger im Gegensatze als in glücklicher Ergänzung zu den Neudüsseldorfer Künstlern der christlichen Kunstgattung stehen, gehört Joseph Wahl. Seine Kunst ist nicht kompliziert, sie schöpft die letzten Möglichkeiten des technischen Experiments bewußt nicht aus; aber sie ist getragen von einer weit über das übliche Schema hinausgehenden persönlichen Haltung in der inneren wie der äußeren Form der Darstellung. Wahl schafft als ernster, sich seiner Verantwortung bewußter selbständiger Künstler, der die exakte Kunst der Zeichnung und des Malens, des Gedankenreichtums und des tiefen religiösen Empfindens noch nicht als »überholte Begriffe« über Bord geworfen. Von solchem Standpunkte aus will seine Kunst nicht nur gewürdigt, sondern auch geschätzt werden. Ihr eignet Gediegenheit und Gesundheit des Empfindens, Wollens und Könnens und sie ist weit davon entfernt, mit dem kurzen Schlagwort »Hausmannskost« abgetan zu werden.

Joseph Wahl ist der typische Vertreter Düsseldorfer Kunst, wie sie mit dem Namen Gebhardt weder als Anfang- noch als Endpunkt bezeichnet werden kann. In der Mündungsstadt der Düssel in den Rhein wurde er am 4. September 1875 geboren. Hier studierte er nach zweijährigem Besuch der Kunstgewerbeschule von 1891 bis 1903 an der Akademie. Seine Lehrer waren die Professoren H. Crola, A. Kampf, P. Janssen und H. Lauenstein. Der Meisterschüler schuf eine Anzahl von Porträts und Genrebildern sowie vier Gemälde religiösen Inhalts: die hl. Elisabeth in der Kirche zu Eisenach[1]), Christus nimmt Abschied von seiner Mutter,

[1]) Abgebildet im IV. Jhrg. (1907), S. 35.



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) HL. ANNA SELBDRITT
St. Josephskirche in Essen. — Text unten

und durch die Erledigung anderweitiger Aufträge erst nach 10 Jahren zur Ausführung gelangt war[1]). Schon die Veröffentlichung gegen die sonstige Gewohnheit der Herausgeberin, Skizzen aufzunehmen, kennzeichnet die Arbeit als eine außerordentlich tüchtige (Abb. S. 155). Die Anschaulichkeit des Wunders erreichte der Künstler vortrefflich. Er führt den Augenblick vor, in dem der alte halbnackte Blinde, durch die Handberührung des Heilandes auf das kranke Auge schon halb sehend, die Augen zu öffnen beginnt. Das Erstaunen des Geheilten, das sich im lebhaften Gebärdespiel der Hände widerspiegelt, pflanzt sich in der den Gnadenort umgebenden Menge fort und findet letzten Endes seinen Ausdruck in dem netten halbwüchsigen Buben, dessen Hand die Wasserkanne entgleitet.

Die folgende Tätigkeit des Meisters, wie sie sich bis auf den heutigen Tag erstreckt, läßt sich nach drei Seiten hin verfolgen. Den Hauptrahmen nimmt, wie schon gesagt, die rein religiöse Kunst ein. Daneben finden sich Werke des christlichen Genres und dann der Profankunst, voran die des Porträts. Um bei letzteren zuerst zu bleiben, malt er mit sicherer Hand, das Charakteristische hervorhebend und das Individuelle der Dargestellten betonend, mit plastischer

HI. Anna selbdritt, die in den Besitz der Josephspfarrei in Essen überging (Abb. oben), und endlich die Seitenflügel zu dem Pietàaltar für die St. Lambertuskirche in Düsseldorf. Verschiedene Studienreisen durch die deutschen Kunststädte, durch Holland, Belgien und Italien vervollständigten die Ausbildung.

Das Jahr 1903, in welchem Wahl das Atelier der Akademie mit dem eigenen vertauschte, wurde für seine Gedankenrichtung insofern von ausschlaggebender Bedeutung, als er sich fortan mit besonderer Hingebung, um nicht zu sagen fast ausschließlich, mit der christlichen Kunst beschäftigte, einem Gebiet, auf dem er sich, wie bereits angedeutet, schon als Schüler erfolgreich versucht hatte. Die »Jahres-Mappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« veröffentlichte im Jahre 1909 einen Entwurf »Heilung des Blinden«, der in der Akademiezeit — 1898 — entstanden

Herausarbeitung den persönlichen Gegenstand. Proben dieses Könnens liefern ein Kinderbildnis und ein Damenporträt. Die Kinder (Abb. S. 156), einfach in die Landschaft gestellt, verwachsen mit dieser zu einem Ganzen und nehmen doch durch den ihnen angewiesenen Platz unser Hauptinteresse in Anspruch. Wenn auch die Landschaft nur als Beiwerk gedacht ist, so erfreut sie sich doch einer sehr sorgfältigen technischen Durchführung der Freilichtmalerei. Als Gegengewicht zu dem Gesträuch, vor dem die Kinder stehen bezw. sitzen, wirkt im Hindergrunde die Baumgruppe. Das Damenporträt (Abb. S. 157), bei aller Eleganz der Auffassung nicht kokett, vermeidet bei sorgsamster Durchführung das Kleinliche des Details. Nicht hier Platz finden konnte

[1]) Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1909, Taf. XII, S. 23.

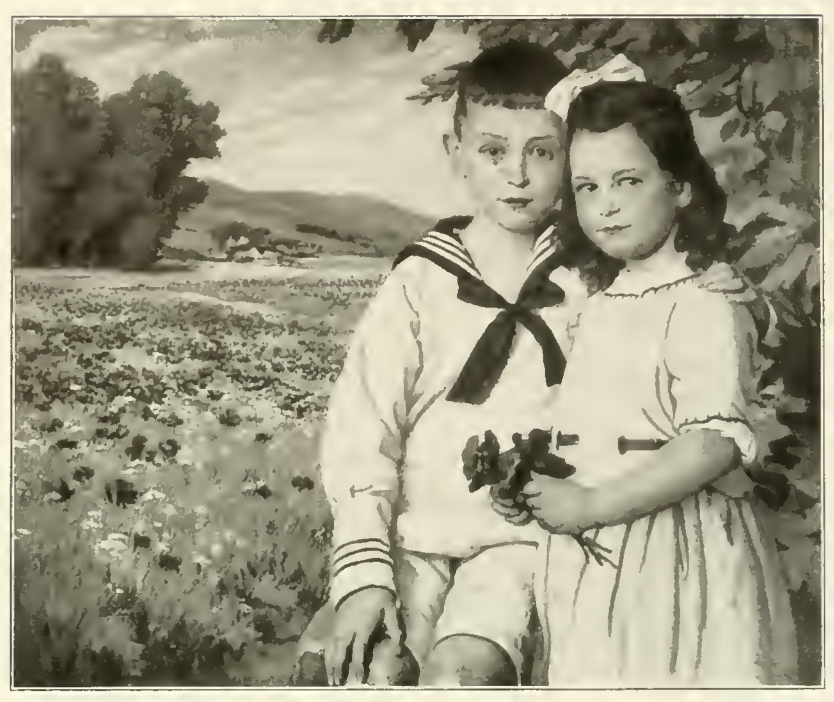


JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) CHRISTUS HEILT EINEN BLINDEN

Skizze von 1898. — Text S. 154

das Bildnis der Großmutter des Künstlers, das in der schlichten Wiedergabe der alten Frau im Lehnsessel mit der daneben auf einem Tische stehenden Tasse für Wahls Kunst spricht. Eine Vorliebe, die bei der Treffsicherheit die Stärke und nicht die Schwäche bedeutet, hegt Wahl für die Porträtzeichnungen, deren er mehrere anfertigte und die besonders dann an Größe gewinnen, wenn die Liebe den Griffel führt, wie bei den Bleistiftzeichnungen von Gattin und Kind oder Mutter und Vater auf dem Sterbebett.

Im Zusammenhange mit der Porträtkunst sei der Studienköpfe gedacht, die dartun,



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) KINDERBILDNIS

Text S. 154

Religiöses in menschlichem Gewande dem Gefühl näher bringen will, erfüllt die »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. Ich weiß nicht, ob Wahl das gleichnamige Bild von Knaus[1]) kennt. Man lernt ja aus dem Verkehr mit Künstlern mit solch stilkritischen Feststellungen recht vorsichtig zu sein. Aber beide Bilder erfüllt jedenfalls der Reiz der liebenswürdigen Idylle, der jede theatralische Pose fehlt und der man die Benützung des Modells oder das Vorwiegen des Stofflichen nicht anmerkt. Die Mutter mutet bei Wahl noch weniger als bei Knaus kokett oder süßlich an. Liebreiz umgibt die Gestalt. Und wie entzückend ist der kleine Engel, der Marias Mantel vorsichtig zurückhält, um das Kind besser anschauen zu können, während Josef erstaunt und noch geblendet von des Sternes Glanz nach dem musizierenden Engel blickt.

wie ernst es Wahl mit seiner Kunst meint. Diese Studienköpfe und Aktstudien sind namentlich in der liebevollen Kopfbehandlung und im Fleischton kleine Kunstwerke für sich, keine eigens für diesen Zweck gestellten Atelier-, sondern Naturstudien. Die hier veröffentlichten Studien zu einer Christusdarstellung (Abb. S. 158) werfen einen lehrreichen Einblick in die Werkstatt des Meisters. Sie zeigen, wie er ringt mit der Wiedergabe des Faltenwurfs des Gewandes und des von diesem verdeckten Körpers, bis er endlich gefunden, was den Kunstsinn des Beschauers befriedigt.

Was wir unter religiösem Genrebild verstehen, erhellt die erste beigegebene Abbildung Seite 153: Christus der Kinderfreund. Die Szene spielt sich im duftig gemalten Freien ab. Christus, nicht fern der Stadt, sitzt an einem Wäldchen die Worte sprechend: »Lasset die Kindlein zu mir kommen.« Verschiedene Kinder folgten bereits der Einladung, darunter auch jener Kleine, der sich mit anmutvollem Vertrauen dem Heiland anschmiegt und in starkem Glauben seine Augen emporhebt. Der ganze göttliche Schutz ergibt sich aus der Bewegung der Linken, die den neben Christus stehenden Buben umfaßt. ... Denn ihrer ist das Himmelreich.« Mütter bringen ihre Kinder hinzu und eines von ihnen hat selbst seine Mappe nicht vergessen, um dem göttlichen Lehrer seine Schreibkünste zu zeigen. Ähnlichen Geist, der

Die Phantasie, die der Künstler bei dem Genre spielen läßt, erfordert die Anlegung der Zügel, sobald das rein religiöse Bild seine Kunst in Anspruch nimmt. An die Stelle der Phantasie tritt die christliche Wahrheit, die Idylle löst die gegebene Geschichte ab. Den Übergang bildet das Gemälde »Der hl. Franz Xaver tauft in Indien« (Abb. S. 159). Nach Zurückgewinnung der indischen Portugiesen hat der Missionar die Heiden bekehrt, deren erste zur Taufe gekommen sind. Der hl. Franziskus spricht eben die Worte des Sakraments. Die Linke formt sich zum Segen, während die Rechte den knienden Täufling mit Wasser übergießt. Andere drängen sich hinzu zu dem Akt, der sich in Goa oder Bunze vor einem Tempel abspielt. Farbig gelungen ist namentlich der Bronzeton der einheimischen Hautfarbe.

Die eigentlich religiöse Kunst Wahls kennzeichnet die schon besprochene Heilung des

[1]) Abb. in Wilh. Zils, »Ludwig Knaus«, Die Kunst dem Volke. Herausg. von der Allgem. Vereinigung für christliche Kunst in München, Nr. 36, S. 9.

Blindgeborenen. Hier wie auch in seinen folgenden Werken schöpft Wahl aus dem religiösen Erlebnis. Wie er solch ein Bild anlegt, komponiert und inhaltlich sowohl wie technisch durchführt, deutet die St. Anna selbdritt (Abb. S. 154) an. Gottes Sohn bildet den Mittelpunkt, auf den die Blicke der Verehrung hinlenken, mit den die beiden heiligen Frauen den Knaben betrachten. Von ähnlichem Geiste erfüllt ist eine St. Anna mit der kleinen Maria, die den lehrenden Worten der Mutter lauscht.

Ein besonderes Talent weist Wahl in dem Entwurf von Kreuzwegstationen auf. Den Weg, der nach Golgatha führt, stattet er mit tiefen, des religiösen Gefühls reichen Zügen aus. Die in den Abbildungen (S. 160—165) festgehaltenen Momente erfüllen die Kraft der Darstellung und der Charakteristik der Zeichnung namentlich in der Faltengebung. Die groß aufgefaßte Architektur gibt dazu die äußere Umrahmung für die lebendige Schilderung, die sich in Einzelheiten zur dramatischen Größe entwickelt. Diese Kreuzwegstationen schrecken den andächtigen Beschauer selbst da nicht ab, wo sie zum Höhepunkt hinführen, sondern erbauen, indem sie durch ihre Erzählung zu fesseln wissen, den Beter. Die Erfüllung des Heilandslebens, sein Tod für die Menschheit, gehört überhaupt zu einem der von Wahl oft behandelten Themen. In Kasein führte er, da die durch die Unterwühlung des Essener Bodens unvermeidlichen Bauschäden die Alfreskotechnik verboten, eine große Kreuzigung für die Chorwand der St. Josephskirche in Essen aus. Wahl mußte bei der Erledigung des Auftrags mehr, als es sonst der Fall ist, mit den gegebenen Verhältnissen rechnen: dem Baumaterial und der schon vorhandenen Bemalung. Gemäß der Stimmung, die der Platz auslöst und die der Vorwurf verlangt, gab Wahl seiner Kreuzigung den Grundton grau und blau, von dem sich der weiße Körper des Gekreuzigten abhebt. Das Düster erhellen einige gelbrote Töne, die in der Steigerung des fleischfarbenen Aktes der Schächer über die braungelbe Kleidung des Legionärs zu dem ziegelroten Mantel der Magdalena ansteigen, um wieder in dem tiefen Braunrot der Gewandung des hl. Johannes abzuklingen. Der Komposition liegt die pyramidale Anordnung mit Christus am Kreuze als Gipfelpunkt zugrunde. Die gegenüberliegenden Wandstücke in Essen füllt das Abendmahl aus. Die in der Gleichartigkeit der Personen begründete Gleichfarbigkeit der Gewänder ist durch meisterhafte Abwandlung des grauen Tones vom Gelbgrau zum Graugrün und zum Moosgrün des Hintergrundteppichs, von dem sich die leuchtende Heilandsfigur abhebt, überwunden. Die in der Örtlichkeit vorliegende Schwierigkeit löste Wahl, indem er die Malfläche durch ein Podest, auf dem der Tisch steht, in den Vordergrund, den Mittel- und Hintergrund gliederte. Die durch die persönliche Anordnung erreichte Tiefengliederung ist eben so glücklich wie die Seitengruppierung selbst.



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) BILDNIS

Text S. 154

Den Abstieg im Erlösungsdrama bildet die Pietà, das alte Vesperbild. In Wahls Darstellung kniet Maria im Schatten des Kreuzes. Christus ruht halb liegend nur mit dem Oberkörper in ihrem rechten Arm, während die



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) STUDIEN ZU EINER CHRISTUSDARSTELLUNG

Text S. 156



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF)
DER HL. FRANZ XAVER IN INDIEN

Text S. 156



JOSEPH WAHL AUS EINEM ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION
Text S. 157

die Pfarrkirche in Nideggen, das am Allerheiligentag des Vorjahres enthüllt worden ist. Das Bild in streng romanischem Stil stellt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, zu beiden Seiten Abraham und David, dar. Im Hintergrunde wird die Hauptgruppe umrahmt von den zwölf Sternbildern, in der äußeren ornamentalen Umrahmung sind in Halbkreisen trauernde und anbetende Engel angebracht. Seine sonstige Tätigkeit bezeichnen ein St. Nikolaus, hl. Joseph mit dem Jesusknaben, eine hl. Elisabeth usf.

Für die Stärke der Empfindung eines Künstlers spricht es, wenn er an der Glasmalerei, die ja immer einen starken Prüfstein bildet, nicht vorübergeht. Wahls Entwürfe für ein Chorfenster der Pallottinerklosterkirche in Olpe (Westfalen), wie auch das Glasgemälde für ein Privathaus (die vier Evangelisten) und der Karton zu dem Glasgemälde des hl. Antonius des Einsiedlers zeigen in der teppichartigen Wirkung und der Anwendung der Verbleiung viel Verständnis für die Erfordernisse der Glasmalkunst. Zu nennen wären noch die Treppenhausfenster für das Rathaus in München-Gladbach und die sämtlichen Fenster für die dortige Hauptpfarrkirche, auf denen in Gruppen die acht Seligkeiten veranschaulicht wurden. Ohne sklavische archaistische An- oder Entlehnung bildete sich der Künstler seinen eigenen Stil. Auch der Paramentik ging Wahl nicht aus dem Wege. So lieferte er Entwürfe für Fahnen, die mit zur Hebung dieses bis vor kurzem stark vernachlässigten Gebietes beitragen.

Linke den Kopf stützt. Zehrender Schmerz und Starkmut erfüllt das Antlitz der Gottesmutter. Fahler Schmerz haftet in den blutleeren Zügen des Heilands, aber die Krone ist abgenommen, Haar und Bart sind bereits geordnet, die Glieder sind schon gelöst; gleichsam der Verklärung am Ostertage entgegenreifend.

Kirchliche Kunstwerke Wahls sind an verschiedenen Orten im Rheinland und in Westfalen zu finden. An größeren Arbeiten außer den bezeichneten lieferte er u. a. einen Kreuzweg für die Kirchen St. Joseph und Apollinaris in Düsseldorf, eine Mariä Verkündigung (Altarbild) für die erstgenannte Kirche, deren Ausmalung ihm oblag. Neuerdings schuf er ein großes archaistisch gehaltenes Wandbild für

In der rheinischen Akademiestadt wirken bedeutende Künstler friedlich nebeneinander, die auf sehr verschiedenen Wegen das gemeinsame Ziel verfolgen, die Wahrheit und Schönheit, die Größe und Liebenswürdigkeit der kirchlichen Heilswahrheiten durch die Kunst zu verherrlichen. Zu jedem dieser Künstler beglückwünschen wir uns, sofern er die Aufgaben hoch-

hält, die er sich gestellt. Die Kirche hat für jeden seinen schönen und richtigen Platz und streitet nicht um Dinge, in denen Freiheit besteht.

WETTBEWERB FÜR EINE AMTSKETTE

Abb. S. 166—173

Das Streben, die moderne christliche Kunst nach allen Richtungen hin zu entwickeln und zu fördern; der Wunsch, die Menschen der heutigen Zeit wieder so zu gewöhnen, daß sie auf die Forderung nach Durchdringung des Lebens mit christlich vergeistigtem Inhalte und auf seine Gestaltung in künstlerischer Form nicht mehr verzichten mögen; das Bemühen darum, den Kunstfreunden Wegweiser bei Lösung künstlerischer Aufgaben zu sein, sie vor Mißgriffen zu bewahren, die soziale und wirtschaftliche Lage der christlichen Künstler zu fördern, sie zum Schaffen anzuspornen durch Stellung bedeutsamer Aufgaben — das alles sind die Ursachen der Wettbewerbe, die von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst mit so erfreulichem Erfolge veranstaltet werden. Den zahlreichen Wettbewerben für Lösung architektonischer, malerischer und bildnerischer Aufgaben folgte Ende November v.J. ein solcher über ein kunstgewerbliches Thema. Es handelte sich um Entwürfe für eine Amtskette des Obermeisters der Freien Fleischerinnung zu Bonn a. Rh.

Die Kriegszeit äußerte ihren Einfluß: als Material war Eisen bestimmt. Die Ausgestaltung der Kette sollte sie zu einem Gedenkzeichen machen an die Zeit des furchtbaren Völkerringens, als das Gewerbe der Fleischer und ihre Selbständigkeit so schwere Eingriffe und Schädigungen hinnehmen mußte. Vorgeschrieben war außerdem, daß die Kette das Bildnis des hl. Lukas als des Schutzpatrones der Fleischer und das Wappen der Stadt Bonn tragen sollte. Wie die Künstler diese Forderungen zu erfüllen gedächten, blieb ihrer freien Entschließung überlassen. Die Entwürfe waren in Zeichnung oder als Modell vorzulegen. Das Ausschreiben ist auf S. 11, Beiblatt des laufenden Jahrgangs der »Christlichen Kunst« abgedruckt.

Die Beteiligung an dem Wettbewerbe war, den Schwierigkeiten der Zeit entsprechend, nicht gerade stark. Nur 29 Entwürfe wurden eingereicht. Dennoch gestaltete sich das Ergebnis erfreulich dadurch, daß nicht nur alle vier Preise verteilt, sondern außerdem noch ebensoviele Belobungen ausgesprochen werden



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) — AUS EINEM ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION

Text S. 157

konnten. Ein Wettbewerb, bei dem auf durchschnittlich noch nicht vier Entwürfe ein wohl gelungener kommt, muß als entschieden erfolgreich bezeichnet werden. Es kommt noch dazu, daß auch unter den Entwürfen, die keine Auszeichnung erlangen konnten, eine Anzahl beachtenswerter Arbeiten sich befand, und daß völlig Verfehltes nur in einigen wenigen Beispielen auftrat.

Das Ergebnis war darum noch besonders bedeutsam, weil die Aufgabe eigenartige Schwierigkeiten bot. Sie lagen vor allem in der Wahl des Materials. Der kunstgewerbliche Feinmetall-Techniker ist an das Eisen am wenigsten gewöhnt, zumal nicht an dessen Verarbeitung zu Schmuckzwecken. Das Wenige, das während des Krieges — infolge der Goldablieferung —



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION

Text S. 157

von derartigen Arbeiten ausgeführt worden ist, vermochte kaum zu befriedigen, noch weniger den Weg zur Erreichung großer künstlerischer Erfolge zu zeigen. Ein Hauptgrund dessen war, daß die betreffenden Kunstgewerbler den Gedanken an die Formenwelt des Edelmetalls nicht los zu werden, der anders gearteten Natur des Eisens nicht Rechnung zu tragen verstanden. Zierlichkeit, Leichtigkeit, Heiterkeit, leuchtender Glanz, einschmeichelnde Pracht, Reichtum, Wechselwirkung äußerlicher Schönheit des Schmuckstückes mit seiner Umgebung, die Möglichkeit zwangloser Bearbeitung und Formengebung — alle diese Eigenschaften des Goldes und Silbers sind dem Eisen fremd. Ernst, Wucht, Schwermut, Kraft, praktischer Nutzen, Schwierigkeit der technischen Behandlung sind seine Eigenschaften. Die Vorzeit hat diese gut gekannt, hat sie künstlerischen Aufgaben dienstbar gemacht. Nur an die alten Ofenplatten mit ihrem schlichten, eindrucksvollen Reliefschmucke, an die prachtvollen, hochmonumentalen Eisenschmiedearbeiten vergangener Jahrhunderte sei erinnert. Auch rund gegossene Skulptur kommt vor. So schuf Leygebe eine bekannte eiserne Reiterstatuette des Großen Kurfürsten. Aber Eisen zu Schmuck zu verarbeiten, blieb eisernen Zeiten vorbehalten. Während der Freiheitskriege entstand dergleichen, zum Teil in ausgezeichneter Schönheit, wenn schon zumeist nicht materialgerecht. Daß unsere Zeit Künstler besitzt, die mit besserem Verständnisse an diese Aufgabe sich wagen können, das hat der neueste Wettbewerb der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst bewiesen. Jenes Verständnis zeigte sich namentlich auch in dem Bestreben, die Schwere des Materiales auch in kleinen Einzelteilen ebenso deutlich zur Geltung zu bringen, wie im Ganzen der Erscheinungen, nicht ihr durch stilwidrige Materialbehandlung — Gleichstellung mit dem Edelmetall — Zwang anzutun. Die erwähnten neuesten Kriegsschmuckstücke, wie auch die entsprechenden Arbeiten der Freiheitskriege zeigen diesen Fehler. Die rechte Form zu finden, nachdem Vorbilder nicht vorhanden sind, war ein schwieriges Problem. Es ist im allgemeinen mit gutem Takt und vornehmem Empfinden gelöst worden. An historische Formen hat man sich nur wenig gehalten, nicht sowohl bei den ornamentalen, als zumeist nur bei einzelnen figürlichen Teilen, von denen besonders die Gestalt des hl. Lukas zur Anlehnung an alte Vorbilder Gelegenheit gab. Außerdem ließ natürlich das Stadtwappen wenig Freiheit zu selbständigerer Behandlung.



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION

Text S. 157



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION
Text S. 157

bilder, Inschriften und verwandte Dinge, die kaum in so hohem Grade dazu dienen konnten, die Teilnahme der Benützer auf die Dauer rege zu erhalten.

Auf die praktische Brauchbarkeit der Kette war nicht durchweg genügend geachtet worden. Was sich in der Zeichnung gut ausnimmt, kann sehr leicht in der Wirklichkeit einen durchaus andern Eindruck machen. Selbst von den besten Entwürfen ließen nicht alle erwarten, daß die Kette sich dem Körper ihres Trägers gefällig anschmiegen und ihre Vorzüge in der vom Künstler gedachten Art zur Geltung bringen würde. Dies wird um so unwahrscheinlicher, je reicher und unruhiger die Komposition ist.

Von der Möglichkeit, ein Modell einzureichen, hatte nur ein Künstler Gebrauch gemacht und auch dieser nur für ein Medaillon mit der Lukasfigur.

Die vier Preise fielen sämtlich auf Künstler des Rheinlandes. Den ersten und vierten erhielt der Düsseldorfer Kunstmaler Georg Winkler, den zweiten der Trierer Bildhauer Anton Nagel, den dritten der Goldschmied Professor E. Riegel in Köln-Lindenthal. Von den Belobungen wurde eine dem Berliner Kunstmaler H. Seliger zuteil, die drei andern trafen auf Münchner Künstler, nämlich den Bildhauer Hans Angermair, den Architekten Johann Schmautz und den Kunstschmied Franz Frohnsbeck.

Der Entwurf des zuletzt Genannten (Abb. S. 173) zeigte eine schlichte Aneinanderreihung kreisrunder Plättchen von spiraliger Struktur. Sie waren durch Kettenglieder miteinander verbunden. An zwei Kettchen hing ein gleichfalls kreisrunder Anhänger; die sechs Wappen, mit denen er geschmückt war, versahen den Zweck, den erforderten Sinn und geistigen Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Ganz unten befand sich ein kleiner runder Anhänger mit dem eisernen Kreuze. Das Ganze machte

Von diesen Einzelheiten abgesehen war die Erfindung zumeist frei, unbefangen und neuzeitlich.

Das Thema der Kriegserinnerung wurde von zahlreichen Bewerbern nur ziemlich äußerlich behandelt. Die beste Lösung desselben schien mir in dem (mit einer Belobung bedachten) Entwurfe von H. Seliger gegeben zu sein (Abb. S. 172). In je sieben mit farbigen Reliefs geschmückten Medaillons stellte er die erfreulichen Zustände des Friedens und die trüben des Krieges mit Anwendung auf das Fleischergewerbe dar und traf dabei einen volkstümlichen Ton, der zum Charakter gerade dieses Wettbewerbes gut paßte. Die meisten Übrigen beschränkten sich auf Embleme, Sinn-

einen würdigen, die Kette vielleicht einen allzu einfachen Eindruck, es begrenzte das technische Geschick des Herstellers.

Der Vorschlag von Schmautz (Abb. S. 171) zeigte die Anwendung gotischen Stiles. Seine feinen Formen verhinderten in glücklicher Art, daß eine gewisse Einförmigkeit sich geltend machen konnte. Die Kette bildete ein in durchbrochener Arbeit hergestelltes schlichtes Band, bestehend aus einer in klaren, edlen Minuskeln ausgeführten langen Inschrift; sie sprach von Krieg und Frieden. Unterbrochen war die Schrift durch zehn regelmäßig verteilte, von Ornament eingerahmte runde Täfelchen mit flachreliefierten Emblemen, sowie mit den Jahreszahlen 1914 und 1918. Die Rückseiten der Medaillons waren dazu bestimmt, mit den Namen der Stifter der Kette bedeckt zu werden. Über und unter der Schrift zog sich ein fein geflochtener Ornamentstreifen hin. Die Kette trug einen Anhänger in Gestalt eines von spätgotischer Einrahmung umgebenen Vierpasses. Darin sah man die frontal stehende Figur des hl. Lukas; hinter ihm, quer liegend, den Stier. Als Gesamterscheinung, als Schmuckkette, war die Arbeit sehr schön, doch trat die besondere Forderung im Sinne des Ausschreibens wenig zutage.



JOSEPH WAHL (DÜSSELDORF) ENTWURF ZU EINER KREUZWEGSTATION
Text S. 157

Hans Angermair brachte eine Kette, deren feine, ruhige, dabei doch reiche Komposition regelmäßig wiederkehrende viereckige und runde Plaketten zeigte (Abb. S. 170). Sie gruppierten sich zu beiden Seiten einer etwas breiteren Plakette, die eine Inschrift trug, und waren von ihr wie untereinander durch eigenartig gestaltete Zwischenglieder — je zwei mit einander gekoppelte senkrechte Reihen aus je drei kleinen kreisrunden Körpern — getrennt. Die durchbrochen gearbeiteten runden Plaketten waren mit Köpfen und anderen figürlichen Darstellungen geschmückt. Die viereckigen Plaketten, sowie die Körperchen der Verbindungsstücke waren mit grünen und kleinen blauen Steinen besetzt, wodurch die Kette eine kühlfarbige Wirkung von wuchtiger Vornehmheit gewann. Als Anhänger diente eine achteckige Plakette mit dem geflügelten Stier des hl. Lukas. Auf der Rückseite des Anhängers befand sich das Wappen von Bonn.

Steinbesatz, wie der Angermairsche Entwurf zeigten übrigens auch andere. Sehr weit ging darin ein ohne Auszeichnung gebliebener (Motto: Beil), der auf die Art zwar den Eindruck des Eisenmateriales allzusehr einschränkte, aber dennoch infolge einheitlicher Anwendung von Karneolsteinen (deren rote Farbe sinnbildlich für das Fleischergewerbe



MALER GEORG WINKLER (DÜSSELDORF)
KENNWORT »BRÜHL«. — I. PREIS. — *Text S. 167*

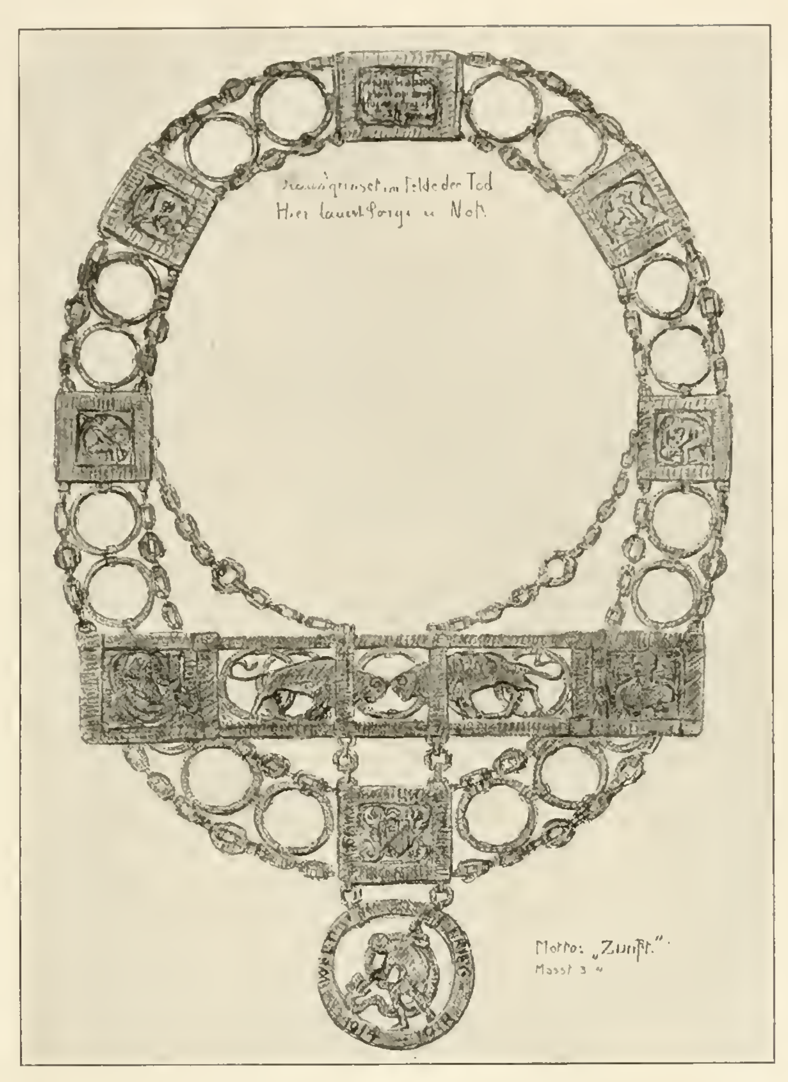
aufzufassen war) warmtönig, vornehm und ansehnlich wirkte.

Des Entwurfes von Hans Seliger wurde zuvor schon gedacht. Seine Kette (Abb. S. 172) bestand aus wuchtigen viereckigen Plaketten, abwechselnd mit kleinen, übereck gestellten, alle durch kräftige Kettchen miteinander in leichte, dabei feste Verbindung gebracht. Die Flächen der Plaketten waren mit den bereits erwähnten vierzehn Reliefs geschmückt. Ober- und unterhalb von ihnen zogen sich durchbrochen gearbeitete Inschriften hin, die den Inhalt der Darstellungen angaben. Als Mittelstück diente eine große, breite, sechseckige Plakette mit dem Brustbilde des hl. Lukas. Hieran gliederten sich zwei Anhänger untereinander. Der obere zeigte das Wappen von Bonn, der untere eine frei gearbeitete Stierfigur. Um diese Mittelteile war reicher Behang von kleinen dünnen Kettchen in malerischen Gehängen angeordnet. Am Verschlusse der Kette hinten war eine kleine Sicherheitskette befestigt. Hier läßt sich nur das Bedenken nicht von der Hand weisen, ob die Kette in der vorliegenden runden Form sich dem Körper hinlänglich anschlösse und ob sich nicht das Kettengehäng beim Tragen verschöbe und einen wirren Eindruck machen würde.

Den vierten Preis erhielt G. Winkler für eine Kette, die abwechselnd aus ovalen und kreisrunden Medaillons bestand (Abb. S. 169). Sie waren durch Zierglieder miteinander verbunden. Die Rückseiten der Medaillons trugen Inschriften. Das in der Mitte angebrachte wies auf der Vorderseite das von einer schlichten Fläche wirkungsvoll sich abhebende Brustbild des hl. Lukas, unter ihm den geflügelten Kopf des Stieres, auf der Rückseite eine längere Schrift zum Andenken an die Zeit, wo fast das ganze Handwerk darniederlag. Um den Rand herum zog sich eine Reihe von schreitenden Stierfiguren. Als Anhänger diente das Wappen von Bonn, das von einem frei gearbeiteten Kreise umzogen war. Der Stil dieses Winklerschen Entwurfes näherte sich dem Barock. Bei einer Ausführung müßten die Glieder lockerer aneinander gefügt und müßte für die Verbindung von Kette und Anhänger ein vermittelnder Übergang gefunden werden.

Professor E. Riegel, dem der dritte Preis zufiel (Abb. S. 168), ist ehemals Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie gewesen. Der Charakter dieser sprach sich in seinem Entwurfe aus: er zeigte Anlehnung an die Vorzeit in der Tradition des Geistes, nicht der Äußerlichkeit, vornehme Ruhe, klare, edle, selbständig empfundene Form, Originalität der Erfindung überhaupt. In einer klassizistisch anmutenden Gleichförmigkeit reihten sich größere, dreieckig-wappenschildförmige Medaillons, abwechselnd mit kleinen Täfelchen

aneinander, von denen die letzteren die nach unten breitere Gestalt schlanker länglicher Vierecke besaßen. Der durch diesen Wechsel geschaffene Gesamteindruck war lebendig und weich, dabei doch still und kraftvoll. Die größeren Medaillons zeigten Inschriften, umgeben von schmalen ornamentierten Rändern, die Flächen der kleineren waren mit je einem zierlichen Ornamente belebt. Das mittelste Medaillon trug das Bonner Wappen. Daran hing, flach gearbeitet, ein breithörniger gekrönter Stierkopf. Einzelne seiner Hauptlinien waren durch Goldtauschierung hervorgehoben. An seinem Nasenringe trug er einen Anhänger: eine kreisrunde Plakette mit dem in mittelalterlicher Stilisierung entworfenen Bilde des geflügelten St. Lukas neben dem der Stier kniete. Das Bruststück war sehr charakteristisch und wirksam erfunden.



BILDHAUER ANTON NAGEL (TRIER)
KENNWORT »ZUNFT«. — II. PREIS. — *Text nebenan*

Der Bildhauer Anton Nagel errang seinen zweiten Preis mit einem Entwurfe, der darauf bedacht war, die Schwere und den Ernst des Eisenmaterials eindringlich zu betonen (Abb. nebenan). Dennoch blieb Schwerfälligkeit mit Geschick vermieden. Sechs viereckige, mit Inschriften versehene Plaketten wurden weiträumig voneinander getrennt durch je zwei offene Kreise, deren Verbindung durch Ketten hergestellt war. Als besonders auffallendes Merkmal zeigte der Entwurf ein Mittelstück in Gestalt einer länglich breiten, rechteckigen Eisenplatte, deren Schmuckkomposition sich in drei Teile zerlegte; rechts und links sah man eine quadratische Fläche mit figürlichem Relief, in dem durchbrochen gearbeiteten breiteren Mittelabschnitte die Gestalten zweier kämpfenden Stiere. Den Übergang von dieser Eisenplatte zu dem Körper der eigentlichen Kette vermittelten zwei locker hängende Kettchen, deren geschwungene Linien die Härte der Zeichnung mit schlichter Anmut und Natürlichkeit aufhoben. Als Anhänger diente eine kräftige kreisrunde Platte mit dem durchbrochenen Bilde des hl. Michael. Wie man auch über die Gestaltung der Gesamtkomposition mit der etwas massigen Anhäufung breiter Metallflächen im Mittelteile, sowie über die Tragbarkeit des Stückes und seinen Eindruck im Benützungsfalle denken mochte, so war doch anzuerkennen, daß der Nagelsche Entwurf sich neben dem Seligerschen von konventioneller Art am weitesten entfernt hielt. Nagel dachte sich das Amtszeichen nicht sofast wie eine Kette im gewöhnlichen Sinne, sondern mehr wie ein Schmuckstück über der Brust.

Der erste Preis endlich, den Georg Winkler erhielt, galt einer Kette mit abwechselnd kreisrunden und ovalen Medaillons, die durch je drei Kettchen verbunden waren (Abb. S. 166).



GOLDSCHMIED PROF. ERNST RIEGEL (KÖLN-LINDENTHAL)
KENNWORT »OCHSENKOPF«. — III. PREIS. — *Text S. 166*

Die Reliefs versinnbildlichten den Krieg (mit zwei Beilen) und den Frieden (mit einem Engel); die Rückseiten dieser Medaillons zeigten einen Soldatenkopf mit Sturmhaube und einen Palmbaum nebst dem Worte Pax. Auf dem großen mittleren Medaillon sah man die Gestalt des zwischen zwei stehenden Engeln thronenden St. Lukas, der im Begriffe ist, sein Evangelium zu schreiben. Die übrigen Medaillons füllen in durchbrochener Arbeit Figuren von Stieren und anderen Geschöpfen — Sinnbilder des Fleischergewerbes. Der kreisrunde Anhänger war vorn mit dem Bonner Stadtwappen, rückwärts mit einer Inschrift geschmückt. Ein aus zierlichen Ranken gebildeter Rand umfaßte das Ganze. Die Vorstellung von einer »Kette« ist nicht aufgegeben, wohl aber in besonderer Weise erweitert.

Doering

ABT GREGORIUS DANNER †

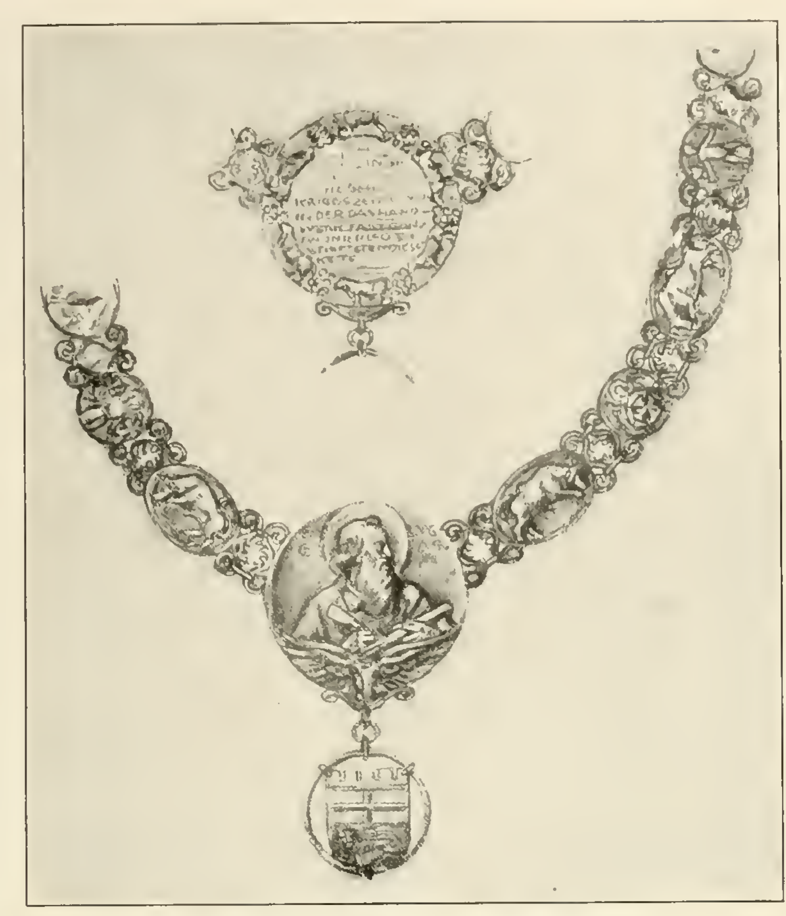
Am 12. April verschied im Benediktinerkloster St. Bonifaz zu München im 59. Lebensjahre Abt Gregor Danner, ein Mann von hervorragenden Eigenschaften des Geistes und Herzens und von ausgedehnter, segensreicher Wirksamkeit. Sein Weitblick erfaßte auch die Bedeutung der Kunst im Leben unserer Zeit. Er war ein treuer Förderer der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«, in deren Vorstandschaft er am 12. Juni 1911 gewählt wurde. Auch der Vorstandschaft der »Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst« gehörte er seit ihrer Gründung an. Entschlossenheit und Festigkeit im Bekenntnis zu dem, was er als richtig erkannte, verband er mit Vornehmheit und Takt in der Form. Schmerzgerührt widmete ihm die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst einen Kranz auf sein Grab, in dankbarer Erinnerung wird er fortleben.

S. St.

AUSSTELLUNG A. MÜLLER-WISCHIN

(Abb. S. 178—180)

In der »Ständigen Kunstausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft« gab es von April bis Juni eine Sonderschau von Werken Anton Müller-Wischins (geb. 1865), den kein Geringerer als Lenbach auf den Weg der Kunst gebracht hat. Die Vielseitigkeit des Malers kam in der Ausstellung nicht ganz zur Geltung: es fehlten unter dem reichlichen halben Hundert von Gemälden Beispiele seiner Bildniskunst. Von nicht stilllebenartigen Werken — Figuren — sah man nur einen Medusenkopf, der den Einfluß Stucks nicht zu verleugnen vermochte. Mit um so größerer Kraft, Fülle und Wahrheit offenbarte sich die Eigenart des Künstlers in seinen mit besonderer Liebe gemalten Blumen, in seinen Stilleben und Landschaften. Zumal in der starken Vereinfachung der letzteren tritt eine Größe des Stiles hervor, der sich nur bei wenigen modernen Meistern



MALER GEORG WINKLER (DÜSSELDORF)
KENNWORT »SIEBENGEBIRGE«. — IV. PREIS. — *Text S. 166*

etwas Gleichartiges an die Seite stellen läßt. Ob diese Art der Stilisierung grundsatzmäßig auch bei Werken kleinen Umfanges am Platze sei, darüber läßt sich freilich streiten. So z. B. bei dem farbig edeln Bilde »Am Waldsaum«. Bei den Stilleben führt das Schwelgen in Schönheit bisweilen zur Überfüllung der Komposition, auch zu mancher Gruppierung, die nur wegen ihres symbolischen Gedankeninhaltes nicht als unbegründet und willkürlich getadelt werden müßte. So vereinigt Müller-Wischin gelegentlich die Wiedergabe einer barocken Holzfigur Johannis des Täufers mit einer Anhäufung von Rosen, Obst, Wein, Perlenschnüren, kostbaren Gefäßen, Geräten und Webereien; das Werk versinnbildlicht »Genuß und Entsagung«. Wo mit derartigen Dingen sich die Stimmung eines Innenraumes vereinigt, erhält diese etwas sehr Warmes und Erfreuliches. Schwierigste Beleuchtungsprobleme werden dabei gelöst. So bei einem »Herbststilleben« mit dem durch ein Gartenfenster von rückwärts einfallenden Lichte. Das Spiel des Hell und Dunkel mit der Feinheit ihrer Abstufungen ist bei Müller-Wischin außerordentlich reizvoll. Mit Vorliebe wählt er tieftonige Farbengebung und läßt aus den Schatten einzelne Töne lebhaft hervorleuchten. So bei dem Stilleben »Herbstbeute« das Grün frischen Kohles. Ein wichtigster Teil der künstlerischen Bedeutung Müller-Wischins beruht auf seinem Verhältnisse zur Farbe. Er ist lange in Italien gewesen und von den Werken der dortigen großen alten Koloristen beeinflußt worden. Daher seine Freude an feurigen Tönen, die sich zu prachtvollen Klängen vereinigen, daher auch jener Hauch altmeisterlicher Wirkung, die vielen seiner Werke fast etwas Feierliches gibt. Gleichwohl bleibt dieses hochentwickelte Farbenempfinden vermöge seiner Anwendung zur Erreichung lyrischer Stimmungen als Erscheinung verfeinertster moderner Kultur gekennzeichnet. Die größte Wärme seiner Farben läßt der Künstler in seinen Stilleben und Blumenstücken erglühen, während die farbige Wirkung der Landschaften überwiegend auf »kalte« Töne gestellt ist. Als Beispiel ersterer Art möchte ich noch das »Votivbild« hervorheben mit seiner Zusammenstellung einer bemalten mittelalterlichen Madonnenstatue (dergleichen Figuren liebt Müller-Wischin überhaupt sehr) mit einer Fülle herrlicher tiefroter Rosen. Für die Farbengebung der Landschaften charakteristisch ist z. B. »Schwere Wolken« mit seinem blauen Bergvordergrunde und dem Flusse, der das lastende weiße Gewölk zurückschimmern läßt. Sehr fein, besonders in der Behandlung der Lüfte, ist eine »Teichlandschaft«, deren Komposition sich in eine weißgraue obere und eine graugrüne untere Partie zerlegt. Ein »Losbrechendes Unwetter« führt die Anwendung düsterer blaugrauer Töne bis zum Übermaß. Eine sehr wertvolle »Gewitterstimmung« zeigt rechts eine Gruppe herbstlicher Bäume in einer grünen Moosgegend, darüber prachtvolles Gewölk mit einer hellleuchtenden Partie in der Mitte. Weniger zu sagen vermag Müller-Wischin, wenn er das Reich der reinen Phantasie zu betreten versucht, wie in einer blaugrünen, märchenhaften »Sommernacht«. Die Anwendung warmer Töne in der Landschaft ist selten bei ihm, dann aber gelegentlich von großem Reize, wie z. B. in dem »Abendfrieden« mit der leuchtenden Goldstimmung des Himmels vor feinem Blaugrün. — Alle diese Stimmungen und Farbengebungen haben wie die Wahl der Gegenstände ihren Grund in der romantischen Art dieser Kunst. Sie ist nur scheinbar weich und ruhig. Hinter der Außenseite zittert heiße Leidenschaft. Bei manchen Werken sucht sie ihren Ausdruck in heftigen Gegensätzen. So bei dem schon vorher erwähnten »Genuß und Entsagung« oder bei dem »Stillen Bergsee« mit der Wildheit des Gewölkes über dem Gewässer, in dessen Ruhe es sich spiegelt, und von dem es durch ein majestätisches kahles Berghaupt getrennt ist. Geringer ist der Eindruck der Leidenschaft, wo sie sich absichtlich zur Schau stellt. So bei einem mondbeglänzten Nachtbilde aus einem alten Städtchen mit zwei kämpfenden Männern, oder bei dem »Fliegenden Holländer«. Es würde zu weit führen, noch mehr Einzelheiten anzugeben. Der Gesamteindruck der Müller-Wischin-Ausstellung war ein unbedingt günstiger, ja bedeutender. Man sah eine Kunst, die sich bei starker Betonung des Äußeren doch nicht im Äußerlichen verliert, sondern dem Geist und Gemüt etwas zu sagen hat und dabei sich technisch in kraftvoller Entwicklung befindet.

Doering



MALER HANS SELIGER (BERLIN)
KENNWORT »SIEBEN FETTE, SIEBEN MAGERE JAHRE«. — BELOBUNG. — *Text S. 164 und 166*

DAS ROMANISCHE ELFENBEINKÄSTCHEN IN DER SAMMLUNG STREBER IN MÜNCHEN

Am 18. April gestohlen

(Abb. S. 175)

Das im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst[1]) bereits kurz besprochene Elfenbeinkästchen der Sammlung Streber hat im Goldschmidtschen Werk »Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser« eine weitere Würdigung erfahren. Die Schnitzarbeit, die sich heute noch im Besitz der Familie Streber befindet[1]), wurde von dem verdienstvollen Verfasser auf Grund der künstlerischen Eigenart einem Ausläufer der Metzer Schule zugewiesen und die Zeit der Entstehung auf das Ende des 10. oder den Beginn des 11. Jahrhunderts festgelegt.

Der ikonographischen Deutung jedoch, die Goldschmidt dem Bildwerk auf einer der

[1]) Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, 1908, II. Halbb., S. 31 ff. München, G. Callwey.

[1]) Wurde am 18. April bei einer von Soldaten vorgenommenen »Haussuchung« gestohlen, wurde aber Ende Mai in Frankfurt beschlagnahmt. D. Red.

beiden Deckelplatten vermutungsweise gibt (Abb. a), kann kaum beigepflichtet werden. Die Inschrift auf diesem Täfelchen, die stückweise zwischen die Köpfe der Figuren sich verteilt, ist klar erkennbar. Sie lautet:

HC ADNVNTiATA
EsT NAT · IOHNS ·

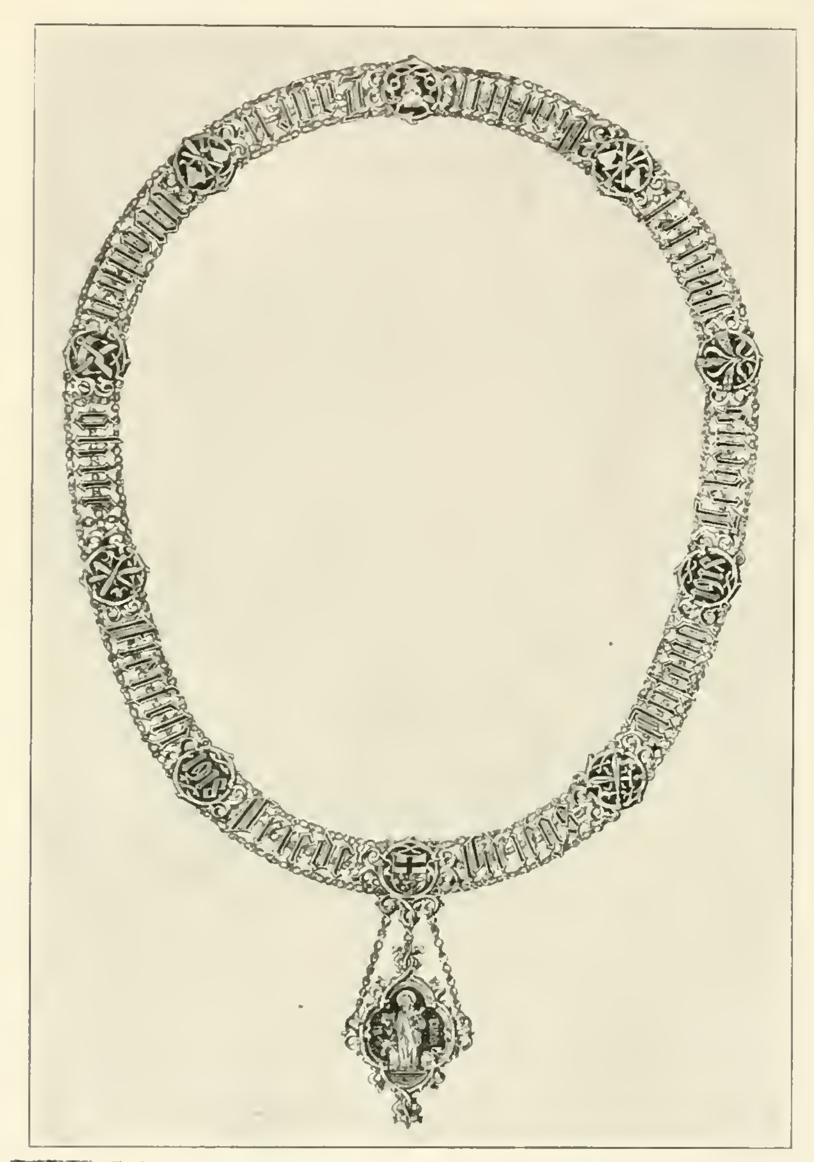
(Hic adnuntiata est nativitas Joannis) »Hier ist angekündigt die Geburt des Johannes« und wir können dabei nicht an den Verkündigungsgesang der Engel bei der Geburt Christi denken, sondern nur an eine z. T. allegorisierende Darstellung dessen, was die Überschrift ausdrückt, nämlich an die biblischen Weissagungen und Ereignisse vor und bei der Geburt des Vorläufers. Es ist eine bildliche Wiedergabe jenes psalmenartigen Lobgesanges, den Zacharias, der Vater des Johannes, nach der Geburt seines Sohnes anstimmte, und der im liturgischen Chorgebet täglich, bei anderen sakralen Funktionen sehr häufig wiederkehrt, also eine neue Auflage des bereits im Utrecht-Psalter und mehreren morgenländischen Psalterien illustrierten Canticums Zachariae[1]).

BILDHAUER HANS ANGERMAIR (MÜNCHEN)
KENNWORT »EVANGELIST«. — *Text S. 165*

Der Eintritt Johannes des Täufers in die Welt und seine Bedeutung als Vorläufer des Erlösers wurde schon durch eine Reihe von Prophetenstellen im Alten Testamente vorhergesagt. Isaias 40, 3 nennt ihn »die Stimme des Rufenden in der Wüste«; auch die Stelle bei Jeremias 1, 5: »Als einen Propheten gab ich dich den Völkern«, wird auf den Vorläufer gedeutet. Diese und die Stelle bei Malachias finden sich häufig im malerischen Dekor mittelalterlicher Johanniskirchen verwendet. Hier sollen nur die auf das Bildwerk des Kästchens bezüglichen Stellen angeführt werden wie die Worte bei Malachias 3, 1: »Ich sende meinen Engel und er wird bereiten den Weg vor meinem Angesicht«, ebenso im Neuen Testament die Worte des Engels, der dem Zacharias im Tempel die Geburt des Johannes voraussagt und dabei von ihm spricht[1]): »Er wird hergehen vor ihm im Geiste und in der Kraft des Elias.« Und nachdem Johannes in die Welt eingetreten ist, stimmt der Vater Zacharias einen Lobgesang an, in dem die alttestamentlichen Gedanken wiederholt und erweitert werden: »Ein Horn des Heiles hat er uns aufgerichtet im Hause Davids, seines Knechtes; wie er es durch den Mund seiner heiligen Propheten zu allen Zeiten verheißen hat; uns zu erlösen von unseren Feinden . . . und eingedenk zu sein seines heiligen Bundes, des Eides, den er

[1]) Vgl. Springer A, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, Leipzig, 1880, S. 292.

[1]) Luk. 1, 16ff.



ARCHITEKT JOHANN SCHMAUTZ (MÜNCHEN)
KENNWORT »BONN I«. — BELOBUNG. — *Text S. 165*

auch Christus mit Berufung auf das Prophetenwort einen angelus genannt hat[1]). Auch in griechischen Miniaturen findet sich der Täufer mit Flügeln ausgestattet[2]). Im Bildwerk der »orthodoxen Kirchen Jerusalems« ist der beflügelte Johannes ein stehender Typ, während ihn die byzantinische Kunst und das Malerbuch vom Athos nicht kennt[3]).

In der abendländischen Kunst ist unser geflügelter Johannesknabe vielleicht einzig dastehend und wenn nach Wilpert[4]) ein beflügelter Täufer in der römischen Kunst unbekannt ist, so kann jedenfalls dem Bilderkreis nördlich der Alpen diese ikonographische Bereicherung der Johannisdarstellungen nicht abgesprochen werden.

Hinter dem jugendlichen Vorläufer erscheint die Hand Gottes, die Gott selber bedeutet und sonst gewöhnlich aus Wolken herausragt, hier aber den noch nicht erschienenen Christus repräsentierend auf der Erde wandelt und so die Bedeutung des Johannes veranschaulicht, der vor dem Angesicht des Herrn als Wegbereiter hergeht. Die im christlichen Altertum stets aus der Höhe kommende Hand Gottes erscheint bereits im 10. Jahrhundert als

unserem Vater Abraham geschworen hat... Und du, Knabe, wirst Prophet des Allerhöchsten genannt werden; denn du wirst hergehen vor dem Angesicht des Herrn, seine Wege zu bereiten.« Er nennt den nachfolgenden Christus: »Sonnenaufgang aus der Höhe, zu leuchten denen, die in Finsternis und im Schatten des Todes sitzen, um unsere Füße hinzulenken auf den Pfad des Friedens«[1]).

Darnach ist unschwer im Mittelpunkt der Szene in der kleinen, puppenhaften Figur der »Knabe« Johannes zu erkennen; er trägt Flügel wie ein Engel, weil ihn Malachias und

stehend auf der Erde und zwar mehrfach als Numen Christi.

Angesichts der zwei zu den Seiten des Vorläufers deklamierenden Engelgestalten, die durch den biblischen Bericht nicht motiviert sind, ist man versucht, an eine Beeinflussung des Künstlers durch legendarische Schriften zu denken. In den Zacharias-Apokryphen[5])

[1]) Luk. 1, 68—79.

[1]) Matth. 11, 10.

[2]) Kraus, Realenzyklopädie der christl. Altert. II, 65; Detzel H., Christl. Ikonographie II, 442.

[3]) Römische Quartalschrift XIX (1905), 205.

[4]) Die römischen Mosaiken und Malereien, Textbd. II, 1195, Anmerk. 4.

[5]) Berendts A., Studien über Zacharias-Apokryphen und Zacharias-Legenden, Leipzig 1895, S. 76 ff.

erscheint auch der Erzengel Uriel, der die Mutter Elisabeth und den kleinen Johannes in einem Berg der Wüste verbirgt und bald hernach treten die vier starken Erzengel Michael und Gabriel, Uriel u. Raphael zusammen, als das Kind Johannes im Tempel getauft werden soll. Allein es ist nicht wahrscheinlich, daß diese in der russischen Kirche verbreitete Legende um die Wende des ersten Jahrtausends in Deutschland bekannt war. Näher liegt es, an ein geistliches Schauspiel und seine Auswirkung in der Seele des Künstlers zu denken. Noch vorhandene Bruchstücke von kirchlichen Schauspielen, die aus den Tropen und Sequenzen herauswachsen, gehen bis in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts zurück. Nach einem Ritual (Typikon) in der griechischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem aus dem ersten Viertel des achten Jahrhunderts traten damals beim Morgenoffizium des Ostersonntags in der Anastasiskirche dortselbst die beiden Frauen auf, welche die mit Spezereien zum Grabe Christi eilenden Marien darstellten. Auch die Kreuztragung fand dort am Karfreitag durch den Archidiakon, der die große Kreuzreliquie zum Golgathafelsen schleppte, eine dramatische Wiedergabe[1]). Wie die Sprecher eines Dialoges scheinen beide Engel die auf Johannes bezüglichen Weissagungen vorzutragen. Jeder hält das Stabkreuz, das wir seit altchristlicher Zeit zumeist in der Hand des Erlösers, aber auch bei wichtigen Anlässen in der Hand von Aposteln und von Engeln finden. Während die Bewegung der Arme an diesen deklamierenden Himmelsboten wie auch an anderen Figuren als gelungen und naturwahr erscheinen, sind die wie immer flachvorgestreckten Hände mit dem abstehenden Daumen ebenso mißraten.

Weiter gegen das Weinrankenband hinausgerückt treten zwei andere beteiligte Personen in schreitender Bewegung auf und zwar links vom Beschauer der Vater Zacharias, der biblischen Schilderung entsprechend mit dem Rauchfaß, das er im Tempel trug[2]) und rechts der Engel, der nuntius celsi veniens Olympo, der ihm die Geburt eines Sohnes verkündet hatte. Auch er schwingt ein Rauchgefäß, obschon die Stelle beim Evangelisten[3]) ein solches in der Hand des Engels nicht erwähnt, sondern ihn nur zur Rechten des Rauchaltares stehen läßt. In den zuäußerst stehenden beiden Figuren, die ihre Arme wie segnend gegen



KUNSTSCHLOSSER FRANZ FROHNSBECK (MÜNCHEN) KENNWORT »EHRE«. — BELOBUNG. — *Text S. 104*

den Johannesknaben erheben, werden unschwer die im Canticum genannten Stammväter zu erkennen sein: in der links vom Beschauer stehenden, mit einer Zackenkrone bedeckten Persönlichkeit der König David, rechts, obschon ohne äußeres Abzeichen, Vater Abraham.

In der anschließenden Seitenwand (Abb. c) erscheint im Mittelbild der neugeborene Christus, der Sonnenaufgang aus der Höhe; links weist der Künstler auf die im »Schatten des Todes« Sitzenden und zwar durch eine Todesdarstellung in Gestalt einer antiken Unterweltsfigur, eines Hades oder Charon, der mit einer Sense ausgerüstet ist. Anders kann

---

[1]) Oriens christianus 1905, Baumstark A., Die Heiligtümer des byzantinischen Jerusalem, 257, 242.

[2]) Luk. 1, 9.

[3]) Luk. 1, 11.

das auf den Schultern getragene Gerät wohl nicht gedeutet werden. Wenn der Elfenbeinschnitzer einen Hirten an der Krippe darstellen wollte, wie Goldschmidt meint, wäre nicht abzusehen, warum er nicht schon aus Gründen der Symmetrie eine Gruppe, also zwei oder drei, unter den Bogen gestellt hätte. Zudem bringt die schaufelartige linke Hand des Sensenmannes in keiner Weise den Gestus der Verehrung, sondern eher den der Enttäuschung und des vergeblichen Wirkens zum Ausdruck, wie es dem Sinne des Lobliedes entspricht[1]). Die Personen rechts führen hin »auf den Pfad des Friedens«, ausgedrückt durch den Friedenskuß, den sie sich geben. Es mögen Maria und Elisabeth gemeint sein, obschon die Gesichtszüge der beiden wenig Weibliches an sich haben. Die vier Brustbilder in den Zwickeln der Bögen[2]) möchten wir am liebsten ihres auf die Krippe Christi gerichteten Blickes wegen als Propheten des Alten Bundes ansprechen. Wollte der Künstler die vier Evangelisten abbilden, so hätte er ihnen sicher die Abzeichen beigegeben. Bemerkenswert erscheint noch, daß die Wandung mit der Geburt Christi von Wallroßbein gefertigt ist.

Die gegenüberstehende Längswand mit der Kreuzigung Christi (Abb. d) bietet keine Schwierigkeit in der Deutung. In der in die Weite gezogenen Gruppe war jedenfalls das fehlende Kreuz durch Malerei ergänzt. Zu den Füßen des Gekreuzigten windet sich die Paradiesesschlange; Longinus steht mit der Lanze bereit, Stephaton harrt mit Schwamm und Kessel seines Dienstes; darüber schweben als Brustbilder Sonne und Mond mit den roh geschnitzten Fackeln und zu äußerst trauern Maria und Johannes mit einem zum Antlitz erhobenen Arm, eine Stellung, wie sie auf byzantinischen Kreuzigungsbildern häufig zu finden ist.

Auf der anschließenden Dachseite (Abb. b) ist die Inschrift eingegraben: ✠ ASCENSIO DNI IHVXP: Die Himmelfahrt des Herrn Jesus Christus. In der Mitte der Szene scheint Christus mit Kreuznimbus wie bei der Kreuzigung mit einem Sprunge sich von der Erde erheben zu wollen. Die Mantelenden hängen wie bei den danebenstehenden Apostelfiguren flatternd über die ungeheuren Handflächen herunter. Zu beiden Seiten folgen Engelfiguren, je einer stehend, der andere schwebend. Alle umstehenden Figuren drücken mit ihren erhobenen Armen Verwunderung aus. Ein derb geratenes Rankengewinde mit Trauben ohne Blattwerk, ein in der karolingischen Kunst häufig verwendetes Motiv, schließt die vier Täfelchen seitwärts ab. Das 0,142 m lange und 0,065 m hohe, hausförmige Reliquiar hat leider die beiden Giebelseiten verloren. Die Seitenwände sind 0,046 m hoch, die Dachfläche 0,03 m breit. Metallspuren auf der Höhe des Daches lassen schließen, daß ehedem eine Bekrönung vielleicht von Edelmetall und wertvollen Steinen nach Art der Dachverzierungen an den großen romanischen Schreinen angebracht war.

Das merkwürdigste Bild am Kästchen bleibt die Johannesszene, die zu einer Zeichnung des Utrecht-Psalters aus dem 9. Jahrhundert eine Parallele bietet. Während jedoch dort der Illustrator mehr die in einzelnen Versen des Lobliedes erwähnten Geschehnisse einer buchstäblichen Auffassung folgend in Gruppenbildern hervorhebt, wie das Aufrichten des Heilshornes die Erleuchtung der in der Finsternis Sitzenden usw., stellt der Meister des Kästchens lediglich die im Gesang erwähnten Persönlichkeiten unter Zuhilfenahme von Personifikationen wie in der Schlußszene eines Schauspieles nebeneinander vor die Augen des Beschauers. Jedenfalls ist dem Mönchskünstler das Canticum Zachariae, das er Tag für Tag im Chore hörte, nicht bloß im Ohr, sondern auch in der Seele erklungen und er verstand es, der Lobpreisung eine Interpretation zu geben, so geistvoll und dramatisch, wie sie keine von der bis jetzt bekannten Psalterillustrationen des Abendlandes oder des Orients aufzuweisen hat.

K. Fastlinger

[1]) Eine ähnliche Todesdarstellung in Form einer bekleideten männlichen Figur mit Sichel und Lanze enthält das Evangeliar aus dem Frauenstift Niedermünster in Regensburg, das dem 11. Jahrh. entstammt und sich in der Hof- und Staatsbibliothek in München befindet (Cim. 54). Vergl. Frimmel Th., Beiträge zu einer Ikonographie des Todes in Mitteil. der k. k. Central-Commission X, N. F. 1884, S. CXXXVI. Todesdarstellungen in Form von Skeletten mit Sensen erscheinen nicht vor dem 13. Jahrhundert.

[2]) Über einfache Darstellungen der Ankündigung des Johannes in karolingischen Miniaturen,, vergl. Leitschuh F. F., Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, Berlin 1894, S. 187.

BILDHAUER UND WEIHNACHTSKRIPPE

Die Schriftleitung der Vereinsschrift »Der bayerische Krippenfreund« weist uns darauf hin, daß zu Weihnachten 1918 die Nachfrage nach Weihnachtskrippen kleineren Ausmaßes sehr lebendig war. Die Künstler, welche derartige Krippen herstellen, fördern dadurch die Wiedereinkehr der Weihnachtskrippe in die christliche Familie. Der Münchener Krippenmarkt verdient ein wohlwollendes Augenmerk und Hebung seines Ansehens.

S. St.



a) ANKÜNDIGUNG DER GEBURT DES HL. JOHANNES BAPT. — *Text S. 171*



b) HIMMELFAHRT CHRISTI. — *Text S. 174*



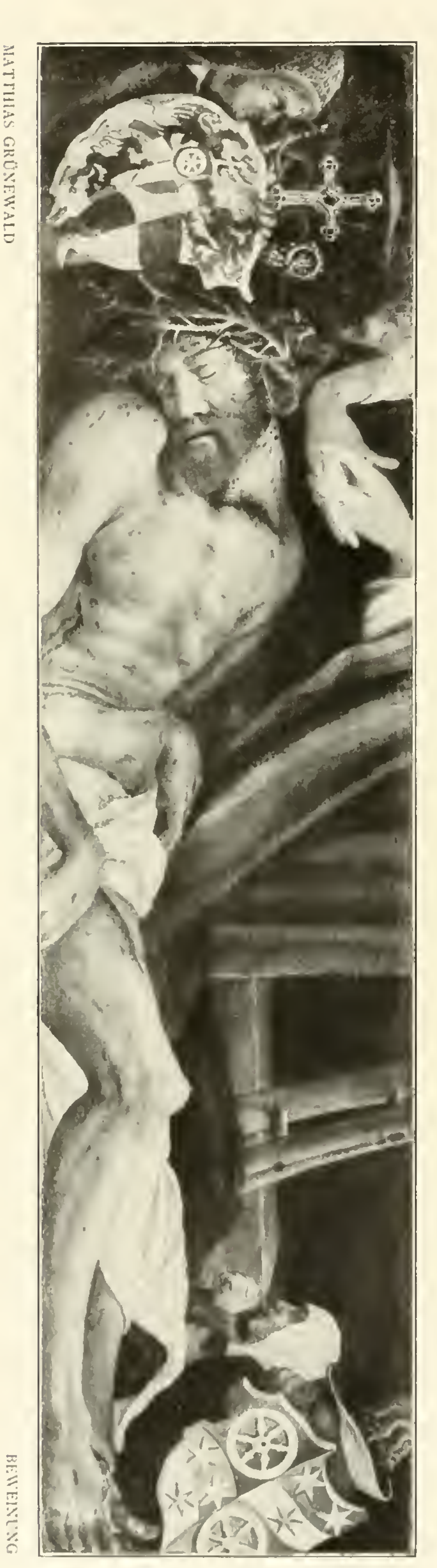
c) GEBURT CHRISTI. — *Text S. 173*



d) CHRISTUS AM KREUZE. — *Text S. 174*

DAS ROMANISCHE ELFENBEINKÄSTCHEN DER SAMMLUNG STREBER IN MÜNCHEN

Aus der Sammlung entwendet, in Frankfurt beschlagnahmt. — Text S. 170—174



MATTHIAS GRÜNEWALD — *Text nebenan* — BEWEINUNG

ZU GRÜNEWALDS PIETÀ IN ASCHAFFENBURG

(Abb. nebenan)

In einem Aufsatz über dieses Bild, der in der »Christl. Kunst« (X. Jahrg., S. 114 ff.) erschien, verbreitet sich Dr. Oskar Döring über die Frage, ob das Gemälde die jetzige Form von Anfang an besaß, oder ob es später zugeschnitten wurde. Er bemerkt, solange nicht durch Urkunden oder zeichnerische Vorstudien das Gegenteil bewiesen werde, brauche man von der Vermutung, der vorliegende Zustand sei der ursprüngliche, noch nicht abzulassen. Dasselbe gilt selbstverständlich auch für das Gegenteil. Ja auch vorhandene Vorstudien wären noch kein zwingender Beweis für die eine oder die andere Vermutung. Wichtiger wäre eine einwandfreie Feststellung über den jetzigen Befund der Holzränder an der Malfläche. Hierüber sagt Döring: »Schließlich scheint mir auch der Beachtung wert, daß die Ränder der Malfläche scharfe Kanten und Grate zeigen, die nicht darnach aussehen, als sei die Farbe jemals über sie hinweggegangen.« Weiter geht Oskar Hagen in seinem erst kürzlich erschienenen schönen Buche über Matthias Grünewald[1]), wenn er berichtet (S. 92), daß die Farbe an allen Kanten ein Stück unbemalten Grundes stehen lasse. Ist dem so, zeigt insbesondere der Verlauf der Farbränder die ursprüngliche Begrenzung des Farbenauftrages, dann ging das Bild so, wie wir es heute vor uns sehen, aus der Hand des Künstlers hervor. Man muß gestehen, daß die unvermittelte Anbringung der ausdrucksvollen Madonnahände über dem Haupte Christi, die M. Herbert in ihrer Dichtung S. 98 so fein interpretiert, kaum kühner ist, als die Aufnahme der zwei Eckfiguren in den Bildgedanken. Dazu kommt, daß Versuche, die oberen Partien weiterzuführen und so etwas wie eine Rekonstruktion des Fehlenden zu schaffen, zu keinem befriedigenden Ergebnis führen würden. Wenn spätere Künstler etwa vom unteren Bildrande einer Kreuzigungsdarstellung unvermittelt Hände emporragen lassen, so kommt das an Kühnheit nicht dem gleich, was wir hier sehen. O. Hagen glaubt, daß das Gemälde eher als Epitaph bezw. als Teil eines solchen, denn als Predella gemalt wurde (S. 213, vgl. S. 46). Solange wir die ursprüngliche Umrahmung oder den Zusammenhang des Bildes mit seiner Umgebung, zu der es gehört haben mag, nicht kennen — und diese Erkenntnis dürfte uns kaum noch werden —, bleibt ein unbehaglicher Rest eines ungelösten Rätsels zurück. Den Lösungsversuch mag der Künstler in die Umgebung gelegt haben. S. St.

DIE SEELE DES ISENHEIMER ALTARES

(Ein Sonettenkranz. — Vgl. den Aufsatz S. 73—98)

I. ZWECK UND SCHICKSAL

(Text S. 81 und 82)

Des ewigen Erbarmers Tat zu preisen,
Die Schuldigen dem Retter zuzuwenden,
Den siechen Brüdern Balsamkraft zu spenden,
War hehrer Zweck den edlen Stiftergreisen.

Ein Hoher will zum heil'gen Berg dich weisen
Mit dem, was Meisterhand vermag zu spenden:
Ins Herz will er dir greifen, nicht dich blenden,
Er führt auf steiler Bahn, doch sichern Gleisen.

1) Matthias Grünewald, von Oskar Hagen. 111 Abbildungen. Verlag Piper & Co., München 1919.

Ach, daß das Werk den Adelsbrief verloren!
Unheiligem Geschlechte ward's zur Beute.
Lorbeer in Fülle haben sie geschworen
Nunmehr dem Haupt, das welken Flitter scheute;
Ihm ward ein dauernd Diadem erkoren. —
Stolz hob das Einst sich ab vom schalen Heute!

II. DAS KREUZESOPFER
(Bild S. 73)

O andrer Adam, der am Holz gelitten,
Wie hat der Dorn dein heilig Haupt zerschunden,
Es starrt der Leib von tausend Geißelwunden
Und grauenvoll sind Hand und Fuß zerschnitten.

In schauerlicher Nacht hängst du inmitten
Der Gramgebeugten, die du treu gefunden
In der Verlassenheit der Leidensstunden,
Da Sühne du der sünd'gen Welt erstritten.

Du makelloses Lamm, wirst nicht verstoßen,
Für die als Lösegeld dein kostbar Blut
Du in den Kelch des neuen Bunds gegossen.
Gewähr uns müden Pilgern Trost und Mut,
Die du in deine Arme hast geschlossen,
Und gib uns Magdalenens Tränenflut!

III. BEWEINUNG
(Bild S. 81)

Nun haben sie ihn still zu Grab getragen.
Der Abendfriede senkt sich nieder sacht,
Es naht mit goldnem Dämmerschein die Nacht,
Und leiser sind geworden ihre Klagen.

Sie haben ihm so vieles noch zu sagen:
Die bei dem Mahl ihm Nardenöl gebracht,
Den mit der Sohneswürde er bedacht,
Und die ihn zart gehegt in Kindestagen.

Ein Riese ruht, den hohe Taten ehren,
Die Liebesdrang ihn leidend hieß vollbringen,
Doch wird nicht lang die Grabesruhe währen.
Verklärtes Leben wird ihn bald durchdringen
Und Wiedersehen wird die Freude mehren,
Die annoch trauern, werden Hymnen singen.

IV. VERKÜNDIGUNG
(Bild S. 88)

Die Jungfrau kniet in dem geweihten Raum,
Sie singt Jehova der Propheten Lieder.
Da schreckt, von gold'nem Kleid umwallt die [Glieder
Der Engel sie aus dem Verzückungstraum.

»Ave Maria! Nimm sein Gift dem Baum
Als zweite Eva, — Jesus kommt hernieder
Durch dich, des Geistes Braut!« Und sie hin- [wider:
»Ich bin des Herren Magd, doch faß ich's kaum.«

Du Bundesarche, gnädig auserwählt,
Zu trösten, die im Todesschatten wohnen,
Dem Ew'gen Tochter, Mutter und vermählt,
Ave Maria! grüßen Millionen,
Erfleh' vom Sohne, der das Richtschwert hält,
Er wolle jetzt und sterbend unser schonen.

V. MARIÄ ERWARTUNG
(Bild S. 84)

Welch fröhliche Musik in süßen Tönen!
Wie rauschen Licht und Farbenphantasien!
Im Antlitz lachen heitre Melodien
Den andachtsvoll erregten Himmelssöhnen.

Wem gilt der Instrumente festlich Dröhnen?
Der von dem Geist durchleuchteten: Marien,
Die ihres Schoßes Frucht ehrt auf den Knien, —
Bald will sie Gott mit Mutterwürde krönen.

Und schon erschallt's gleich Weihnachtsjubel- [chören:
»Der Gottesfriede walte auf der Erden,
Die guten Willen haben, sollen hören!«
Doch ach, warum will es nicht Friede werden?
Weil sie statt Liebe Neid und Habsucht [schwören,
Nicht Gotteskindern gleich, nein, Raubtier- [herden!

VI. DIE FREUDENREICHE MUTTER
(Bild S. 85)

Huldvollste, unversehrte Edenrose,
Gestatte, daß ich dir ein Kränzlein winde.
Wie hältst du, lichtumflossen, lieb und linde
Den Gottgezeugten auf dem reinsten Schoße!

Du bist allein es wert, daß er dich kose,
Daß Kindeszärtlichkeit ihn an dich binde
Und daß er sich zu deinem Busen finde,
Der vorbestimmt war zu so zartem Lose.

Wie es in deinen Armen ihm behagt!
Und wohlgefällig schaut aus Himmelszonen
Der Vater nieder zu der treuen Magd.
Dir dienen fröhlich seine Legionen,
Der keine Zier und Schönheit blieb versagt:
Denn Königin bist du, auch ohne Kronen.

VII. OSTERMORGEN
(Bild S. 89)

Des Grabes Fessel sprang, er ist erstanden,
Hat sich in eigner Kraft emporgeschwungen!
Die schwere Nacht hat Himmelsglanz durch- [drungen,
Nie Sonnenbälle licht're Gluten fanden!

Hei, wie die Wächter sich in Schrecken wanden!
Dem Feinde ist die feige List mißlungen.
Des Todes Stachel ward durch ihn bezwungen,
Vor dem Verwesungsnot und Wunden
[schwanden.

Erstanden ist er wahrhaft, Alleluja!
Der Marthas Bruder rief aus dunklem Ort,
Er ist die Auferstehung und das Leben.
Nun, Erdenstaub, frohlocke, Alleluja!
Er wird auch dir, allmächtig ist sein Wort,
An seinem Tag den Odem wiedergeben.

VIII. DIE VERSUCHUNG

(Bild S. 95)

Wie liebt Sankt Anton seine kahle Wüste,
Weit von des Haufens ruhelosem Hasten,
Wo er mit Psalmen und mit hartem Fasten
Die Erdenfahrt sich kürzte und versüßte.

Da will der Hölle Ausgeburt Gelüste
In ihm entfachen, ihn mit Schuld belasten:
Sie schlugen, stießen, zerrten, fauchten, rasten,
Daß schwäch'rer Widerstand erliegen müßte.

Als die gequälte Seele kam zur Ruh,
Und ausgetobt des Teufelspukes Brand,
Rief seufzend er zum Herrn: »Wo warest du?«
Und er: »Du strecktest nicht umsonst die Hand
Nach mir, ich sah dir wohlgefällig zu
Und knüpfte enger noch der Gnade Band.«



ANTON MÜLLER-WISCHIN FRAUENCHIEMSEE

Text S. 168

IX. BESUCH BEI PAULUS

(Bild S. 94)

O wunderbarer Paradiesesfrieden
In der Thebais ferner Wüstenei,
Von üppig gleißender Verlockung frei,
Von Lärmen und profanem Tun gemieden!

Hier haust Sankt Paul seit Jahren abgeschieden,
Bemooster Fels sein Sitz, ein Quell dabei,
Der Rehe Rast, der Vöglein Melodei,
Und Arbeit und Gebet letzt ihn hienieden.

Um einen Tag bei Bruder Paul zu sein,
Vollführt Antonius die letzte Reise;
Dem Himmel reif und tot der Sündenpein,
Verbrachten sie die Stunden Gott zum Preise,
Erfahrung tauschend bis zum Abendschein.
Und sieh, der Rabe brachte doppelt Speise.

X. VORBILD UND FÜRSPRECHER

(Bild S. 97)

Die Saat, die er gestreut, ist aufgegangen,
Und hat vieltausendfache Frucht getragen:
Du darfst nur jenes Brüderkloster fragen,
Wo der Altar Sankt Antons durfte prangen.

Des Ordensvaters Wort und Bild verlangen
Göttliche Wissenschaft und Weltentsagen,
Um Christi willen andrer Lasten tragen,
Für der Verlassensten Betreuung bangen.

Sein Bildnis thronte würdig am Altar.
Sachwaltend sprang er bei dem zagen Flehen
Der Rufenden in Nöten und Gefahr.
Zermalmen müßten ihre schweren Wehen
Die Adamskinder, aller Hoffnung bar,
Vermöchten sie zu Gott nicht aufzusehen.[1])

S. Staudhamer

MALER M. J. SCHMIDT, GENANNT KREMSER-SCHMIDT

der Schöpfer und Meister großer religiöser Kunstwerke

Vor nun zweihundert Jahren wurde am 25. September 1718 in dem kleinen Orte Grafenwöhr bei Krems in Niederösterreich Martin Johann Schmidt geboren, der später als einer der bedeutendsten religiösen Meister wohl des gesamten Landes Österreich bezeichnet werden muß. In stolzen prunkvollen Abteien sowohl wie in schlichten Landkirchlein, besonders in Nieder- und Oberösterreich, in Steiermark findet man seine prächtigen Schöpfungen. Von seinem Vater, der ein geschickter Bildhauer war, dürfte er in den ersten Anfängen der Kunst unterrichtet worden sein, späterhin bildete er sich selbst fort, sodaß er bereits mit neunzehn Jahren einen ziemlichen Künstlerruf besaß. Seine eigentlichen Lehrer

[1]) Vgl. den Aufsatz in »Der Pionier«, Heft 9 und 10.

waren aber die Werke bedeutender Meister, so der Altomonte, Daniel Grans, Paul Trogers, die kennen zu lernen er auf seinen Wanderungen durch die heimatlichen Gauen Gelegenheit hatte. Es waren aber nicht nur die monumentalen Werke der älteren Malerei, die ihn beeinflußten, sondern hauptsächlich auch die Blätter berühmter Radierer und Kupferstecher. In dem bekannten Stift Göttweig in der Wachau lernte er zuerst Rembrandtsche Radierungen kennen und im Stifte Lambach bei Wels findet sich ein Skizzenbuch Schmidts nach Zeichnungen Rembrandts. Im Gegensatz zu den Meistern der Barockmalerei schuf er zumeist Tafelbilder, bisher war das Altarbild lediglich ein Teil der Gesamtdekoration der Kirche und im Maßstabe derselben gehalten. Es gestattete nur eine Beurteilung innerhalb des Rahmens, für den es bestimmt war, was auch meist in der Komposition zum Ausdruck gelangte. Schmidt dagegen begann von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts an eine ziemlich weitgehende Stilwandlung anzubahnen. Er schuf einen neuen Typus der religiösen Malerei, für den besonders charakteristisch eine »Vermählung der heiligen Katharina« in Göttweig ist. Das Streben nach dem Kolossalen, Übermenschlichen, verschwindet, er strebt nach Intimität der malerischen Erfindung, die nicht durch Prunk und Glanz nach außen wirken soll, sondern auf die Empfindung und Verinnerlichung hinstrebt. Schmidt verwendet zu seinen Altarbildern auch Handlungen aus dem irdischen Leben, er charakterisiert einfache Menschlichkeit. Alle Situationen entwickeln sich in natürlicher Anordnung; er wird zum Meister von Farbenproblemen, abgetönter Stimmungen von Licht und Schatten, die auf einen goldigen oder silberigen Gesamtton aufgebaut sind. Er malte auch ein Porträt für die Kaiserin Maria Theresia, die ihn hierfür mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet haben soll. Aber leider besitzt weder die kaiserliche Gemälde-Galerie ein Werk von ihm, noch erfreute er sich der Gunst des kunstsinnigen Wiener Adels. In Wien selbst ist er nur durch wenige Altarbilder in der Mölkerhofkapelle, in der Gumpendorfer Pfarrkirche und in der Karmeliterkirche in der Leopoldstadt vertreten. Um so häufiger finden wir ihn aber dafür, wie schon eingangs erwähnt, in den Pfarrkirchen, Stiften und Kapellen der österreichischen Landschaft. Dahin gehört er als eines ihrer Elemente, als ein Teil ihrer Seele, bei ihnen besaß er Heimatsrecht, auf das er besonders stolz war. Nahe den siebziger Jahren malte er die Fresken in der Pfarrkirche zu Krems. Sein Helldunkel der Werke, die dann in den siebziger und achtziger Jahren dieses Dezenniums entstanden, machten ihn zu einem der größten Meister des Jahrhunderts, der heute noch nicht in seiner ganzen Größe gewürdigt ist. In einer »Enthauptung der heiligen Katharina«, in der Madonna von Arnsdorf sind die zwei charakteristischesten Momente dieses Meisters fast bis zur Vollendung ausgedrückt. Die Darstellung der Empfindung, die stille Andacht und Verinnerlichung einfacher Menschen einerseits, anderseits die koloristisch beseelte dämmerige Stimmung der Figur, poetische Verklärung hinter einem Schleier von Helldunkel. Wie sich zu seiner Zeit Rembrandt gegen den Einfluß Michelangelos auflehnte und die eigene Natur suchte, so suchte der Kremser-Schmidt das dekorative Rokokoprinzip der Zeit »seinem« Weltbewußtsein entsprechend darzustellen. In ungebrochener Schaffenskraft starb er, dreiundachtzig Jahre alt, in Krems, mit ihm eine der markantesten und hervorragendsten Künstler-Naturen des achtzehnten Jahrhunderts. Rich. Riedl



ANTON MÜLLER-WISCHIN HERBSTSTILLEBEN
Text S. 168

Im Anschluß an vorstehenden Aufsatz verweisen wir auf den Artikel von J. Harter-Hart im VI. Jg. des »Pionier« (1913/14), S. 51 ff., wo über die Person des Meisters ausführlich berichtet wird und sich auch Abbildungen aus seinem Zyklus von Fastenbildern in der ehemaligen Stiftskirche zu Garsten finden. D. Red.



ANTON MÜLLER-WISCHIN GENUSS UND ENTSAGUNG
Text S. 168



ANTON MÜLLER-WISCHIN DER STILLE BERGSEE

Text S. 168–169



ANTON MÜLLER-WISCHIN FLUSSLANDSCHAFT

Text S. 168–169





FAHNE DES III. ORDENS FÜR OTTWEILER

Entwurf von Prof. Friedrich Wirnhier (München)
Ausfuhrung in Batik von Frl. Kaifer (München)

ZUR PARAMENTENAUSSTELLUNG IN LIMBURG A. D. LAHN

Die in den Pfingsttagen 1917 in Limburg a. d. L. veranstaltete Ausstellung kirchlicher Gewänder nahm dank der eifrigen Förderung des hochwürdigsten Herrn Bischofes Augustinus, sowie der zahlreichen Beteiligung des Diözesanklerus und der Paramentenvereine einen erhebenden, für die Zukunft Segen versprechenden Verlauf. Hätte auch der Gedanke an die allerorten drückenden Kriegsverhältnisse an der Zeitgemäßheit des Unternehmens vielleicht einen Zweifel aufkommen lassen können, so wäre er sicher bei der allgemeinen Anteilnahme der Erkenntnis gewichen, daß die erhöhte Aufmerksamkeit und gesteigerte Mitarbeit für diesen Zweig kirchlicher Kunst verdienstlich und notwendig ist. Im Jahre 1914 hatte der hochwürdigste Herr Bischof in einem Erlasse darauf gedrungen [1]), unkünstlerischer Fabrikware das Heiligtum zu verschließen und nur wirklichen Kunstwerken den Eingang zu gewähren. Mit dem Hinweis, daß bei Maßhaltung in den Anschaffungen die Kosten für die Erwerbung von Kunstwerken nicht zu bedeutend seien, verband er einen warmen Aufruf, mit Rücksicht auf die Würde des Hauses Gottes, auf die christliche Kunst und die christlichen Künstler selbst bei kleineren Beschaffungen nur wirklich Schönes und Künstlerisches zu verlangen. Dieser Sorge um das Gedeihen echter Kunst verlieh Bischof Augustinus neuerdings im Amtsblatt der Diözese vom 18. I. und 19. V. 1917 Ausdruck, indem er das Protektorat über die vom Paramentenverein veranlaßte Ausstellung übernahm, sie der Beachtung des hochwürdigen Klerus empfahl und die Sendung von Abordnungen zum Besuch derselben wünschte. Die Ausstellung hatte vor allem den praktischen Zweck, den Entwicklungsgang der Paramentik in den letzten Jahren zu zeigen, eine Übersicht der jetzigen Bestrebungen zu bieten, sowie durch Vorträge Fingerzeige zu einer gesunden, künstlerisch und liturgisch befriedigenden heiligen Gewandung zu geben. Geschmackbildend sollte vor allem die historische Gruppe wertvoller kirchlicher Kleidungsstücke aus dem Besitzstand der Diözese wirken, welche von selbst zum Vergleiche mit den heutigen Paramenten in Schnitt, Ausstattung und Technik einlud und zu praktischen Rückschlüssen anregte. Eine kurze Besprechung möge das näher veranschaulichen. Die erste und man darf von vorneherein sagen, bedeutendste und wertvollste Gruppe waren die historischen Gewandstücke, welche eine gedrängte interessante Übersicht ihrer Entwicklung vom 15.—18. Jahrhundert boten und auf Büsten in Augenhöhe hängend eine genaue Besichtigung und Prüfung ermöglichten. Diese Paramente hatten die Domkirchen in Limburg und Frankfurt a. M., die frühere Stiftskirche in Dietkirchen, sowie die Pfarrkirchen Kiedrich, Hattenheim, Erbach, Rüdesheim und Lorch bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Stoff und Stickerei derselben bewiesen, daß sie zum Besten gehören, was Webe- und Stickkunst ihrer Zeit hervorgebracht hat, weshalb sie durchweg in gut erhaltenem Zustand auf uns gekommen sind. Besondere Erwähnung verdienen eine Kasel und eine Dalmatik eines kostbaren, nach Kaufmann [1]) in Italien erworbenen Ornates des 15. Jahrhunderts aus dem Dom in Frankfurt (Abb. S. 182)[2]). Der etwas verblichene Stoff zeigt ein großes Granatapfelmuster. Die Stickereien der Stäbe sind von fein empfundener Farbenstimmung, zarter Tönung und Schattierung. Auf der Rückseite sind wahre Kabinettstücke in Lasurtechnik ausgeführt. Auf tiefblauem Hintergrund stehen in perspektivisch etwas erhabenen Arkaden von oben nach unten: Der Heiland als Lehrer mit dem Buch in der Hand, die Gottesmutter mit dem Kinde,

[1]) Amtsblatt des Bistums Limburg, S. 72, Kirchl. Kunst betr.

[1]) Vgl. K. M. Kaufmann, Der Frankfurter Kaiserdom, seine Denkmäler und seine Geschichte. Kempten 1914, S. 65—66.

[2]) Im Gegensatz hierzu wird eine Dalmatik im Dome zu Xanten, welche der Frankfurter in Schnitt und Stoff und in den von den Schultern herabhängenden Schnüren mit Troddeln und Schiebknöpfen gleich, in der Stickerei sehr ähnlich ist, der niederrheinischen, wahrscheinlich der Kölnischen Schule zugeschrieben und in die Zeit um 1500—1510 gesetzt Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers, Düsseldorf 1892, S. 38. Vgl. Joseph Braun, Die liturgische Gewandung, Freiburg 1907, S. 278.



KASEL IM DOM ZU FRANKFURT. — *Text S. 181*

Johannes der Täufer mit dem Bußgewande um den bloßen Leib. Darunter in Majuskeln die Inschrift: Merten Drutgen; auf der Vorderseite sind der hl. Petrus mit den Schlüsseln, der hl. Paulus mit dem Schwerte und Maria Magdalena mit dem Salbgefäß dargestellt [1]). Ferner waren aus der Frankfurter Domsakristei ein hervorragendes Pluviale mit gestickter Kappe aus rotem Samt, sowie eine mit goldenen Sternen besetzte Dalmatik aus gleichem Stoff zur Verfügung gestellt worden; beide Stücke entstammen dem alten Trierer Domschatz. Als die technisch und künstlerisch prächtigste Leistung darf wohl die Stickerei auf einer grüngeblümten Silberbrokat-Kasel aus Frankfurt angesprochen werden. Sie stellt die Anbetung der drei Könige dar in einer Feinheit des Entwurfes und Schönheit der Ausführung, wie sie selten zu finden sein dürfte. Der Stoff ist freilich jünger als die Stickerei. Überhaupt sei die reiche Paramentenkammer des Frankfurter Domes allen Freunden der liturgischen Gewandung nachdrücklich empfohlen; in vorbildlicher Weise sind die Gewandstücke in großen Glasschränken untergebracht, wodurch eine eingehende Besichtigung ungemein erleichtert ist.

Die Stäbe auf dem Meßgewande aus Kiedrich und Lorch gehören augenscheinlich derselben Mainzer Kunststickerei an, deren Tätigkeit Franz Theodor Klingelschmidt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts setzt [1]). Die gleiche Technik und Stilart beobachtete ich auf dem Vorderstabe eines Meßgewandes aus Aßmannshausen im Diözesanmuseum mit dem Bilde der Gottesmutter und zweier Heiligen [2]), so daß es wohl auch demselben Mainzer Meister zuzuschreiben sein wird. So würde die Zahl der von Klingelschmidt namhaft gemachten 10 Meßgewänder, deren Kaselkreuze sämtlich in Plattstich auf einem Grunde von spiralförmig gekräuselten Goldfäden gestickt sind, um zwei vermehrt. Charakteristisch für diese Stäbe ist das mit zahlreichen Aststümpfen besetzte Kreuz mit der großen Figur des Heilandes. Auf dem lateinischen Kreuze der Kasel in Kiedrich (Abb. S. 183) hält am Fuße desselben der hl. Apostel Johannes die in Weh zusammenbrechende Gottesmutter aufrecht. Hinter dem Liebesjünger steht noch eine der frommen Frauen. Auf der anderen Seite des Kreuzes befindet sich die gestickte Darstellung des seinen Glauben bekennenden römischen Hauptmannes mit einem Kriegsknechte; oberhalb des Kreuzes das Brustbild des hl. Bartholomäus,

[1]) Vgl. die Abb. Kaufmann a. a. O., S. 65.

[1]) Mainzer Seidensticker am Ende des Mittelalters. Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf 1916, S. 119—126.

[2]) Ferdinand Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes, Frankfurt 1907, S. 123.



DALMATIK EINES ITALIENISCHEN ORNATES IM DOM ZU FRANKFURT. — *15. Jahrh.* — *Text S. 181*



KASEL IN ST. VALENTIN ZU KIEDRICH
Text S. 182

rechts und links vom Querbalken die hl. Apostel Petrus und Paulus. Das Meßgewand in Lorch zeigt eine ähnliche Komposition. Beide Gewänder sind insofern unglücklich restauriert, als die alten Stäbe auf Stoffe mit neuerem Muster oder unpassender Farbe gesetzt wurden, obschon gleichaltrige Muster genügend zur Verfügung stehen. Eine Kasel aus dem Dom zu Limburg zeigte als Schmuck das Kreuz in Gestalt eines mit knorrigen Ästen besetzten Baumes mit horizontalen Armen und großer gestickter Figur des Heilandes und dem Schädel am Fuße, wie man es um die Wende des 15. Jahrhunderts darzustellen pflegte. Das Kunstgewerbemuseum in Berlin enthält ein Gewand mit derselben Darstellung [1]).

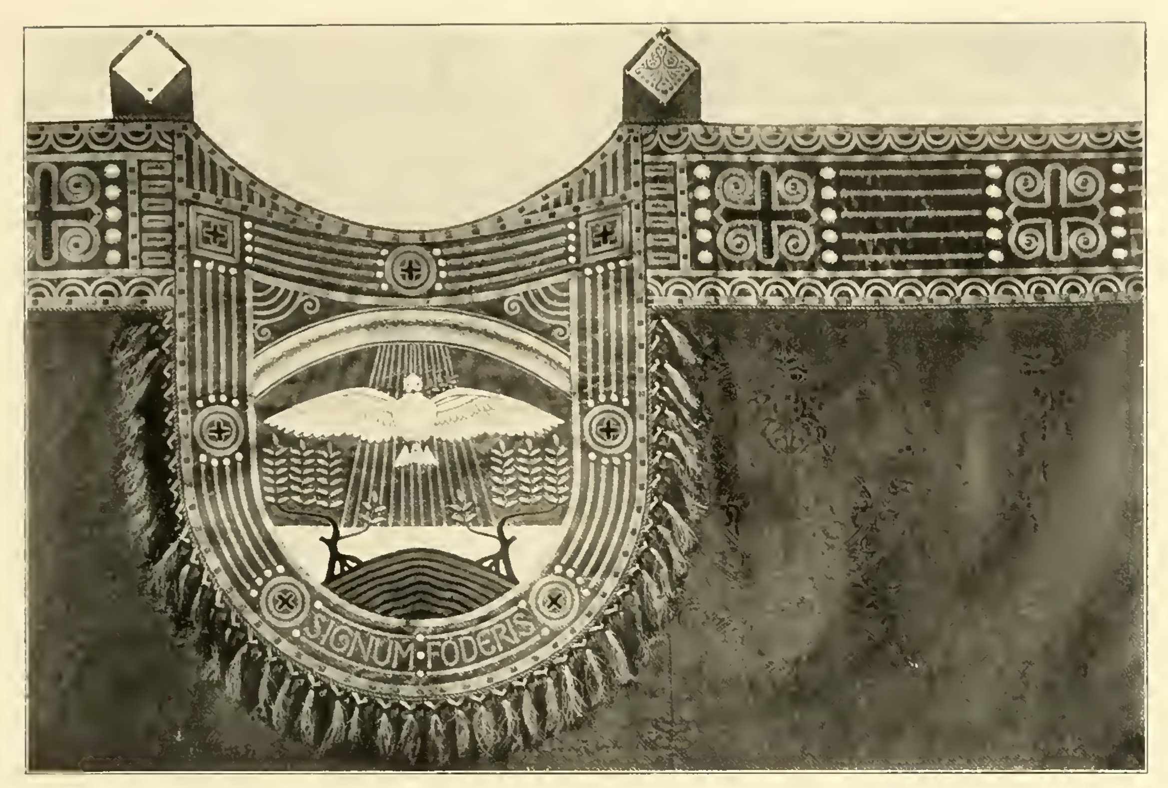
Ganz vorzügliche Leistungen sind die Paramente aus den Pfarrkirchen Erbach, Hattenheim und Rüdesheim. Ein Kind ihrer Zeit ist eine weiße Kasel, deren ungemusterter Brokat vollständig mit großen roten und grünen Blumen in prächtigen Schattierungen bestickt ist. Das Mittelstück der Rückseite trägt das Bild des kreuztragenden Heilandes in bauschigen Gewändern, auf der Vorderseite ist die Gottesmutter mit schwertdurchbohrtem Herzen dargestellt. Das Wappen mit der Jahreszahl 1727 weist auf das Wetterauer Kloster Arnsburg, eine Gründung von Eberbach um das Jahr 1174. Ganz hervorragend sind die aus der Abtei Eberbach stammende Dalmatik und Kasel in Rüdesheim. Die weiße Dalmatik ist ganz in schwerer Goldstickerei mit Barockranken bestickt, die Silberbrokatkasel trägt ein Kreuz mit Silberlahnstickerei in Blumenmotiven und Füllhörnern. Letztere scheint der Regierungszeit des Abtes Adolph II. Werner (1750—1795) anzugehören. Einen ausnehmend

[1]) Vgl. Braun, a. a. O., S. 217, S. 218.



CÄCILIENFAHNE FÜR GODESBERG,
ENTWORFEN VON BRUDER NOTKER BECKER, O. S. B., AUSGEFÜHRT VON DEN SCHWESTERN VOM ARMEN KINDE JESUS IN SIMPELVELD

Text S. 185



VON EINEM PLUVIALE IN MARIA-LAACH. ENTWURF VON BRUDER NOTKER BECKER, O. S. B. STICKEREI VON DEN BENEDIKTINERINNEN VON DER EWIGEN ANBETUNG IN NIEDERLAHNSTEIN. ROTVIOLETT. — *Text S. 189*

schönen silbergeblümten Stoff zeichnete das grüne Pluviale von Dietkirchen aus, dessen weiße Kappe ein harmonisch komponiertes Blumengewinde schmückt. Der zur Zierquaste gehörige Metallknopf, offenbar einem älteren Gewande zugehörig, trägt das Wappen des Bischofes Hugo von Worms, eines früheren Stiftsherrn von Dietkirchen mit folgender Inschrift: Hugo, Eberhardus D. Gr. Episcopus Wormatiensis Praepositus Trev. Anno 1663.

Dieser Gruppe wurde die Kopie einer Barockkasel in Camberg eingegliedert, welche der bischöflichen Kapelle gehörig, auf Silberbrokat reichste Gold- und Buntstickerei trägt und den Beweis liefert, daß auch heute jegliche Technik ihre Meister findet. Die Kopie, deren Original Abt Caspar Lauer von Ilbenstadt (1735—1810) der Pfarrkirche seines Geburtsortes schenkte, wurde von den Benediktinerinnen d. ew. Anb. in Bonn-Endenich ausgeführt. Erwähnung verdient die Stickerei eines auf neuen Stoff übertragenen Ornates in Limburg, welcher sehr an ähnliche, mit Blumen überstickte spanische Paramente erinnert. Den Abschluß bildete eine weiße Dalmatik aus dem Ende des 18. Jahrhunderts mit zarter Blumenstickerei aus Dietkirchen, deren Stäbe durch Goldborten gebildet sind.

Den Übergang zur zweiten Gruppe vermittelte eine reich gestickte Altarborte im Geiste des Mittelalters von den Schwestern vom armen Kinde Jesu in Simpelveld ausgeführt, welche daran erinnerte, daß Kanonikus Dr. Bock († 1899), welcher bahnbrechend für das Aufleben der Paramentik in unserem Vaterlande gewirkt hat, bei dieser Genossenschaft in den fünfziger Jahren volles Verständnis und eifrige Förderung in seinen Bestrebungen fand. Sehr segensreich haben diese Ordensfrauen zur Schaffung würdiger kirchlicher Gewänder gearbeitet und machen ihre reichen Erfahrungen auch der Jetztzeit nutzbar. Die für die Herz-Jesu-Kirche in Godesberg ausgeführte Cäcilienfahne (1,32 m hoch, 95 cm breit) nach Entwurf von Br. Notker Becker O.S.B. in Maria-Laach, gibt ein beredtes Zeugnis davon (Abb. S 184). Die zweite Gruppe bot ein übersichtliches Bild der Leistungen Krefelder Firmen und brachte das Verdienst jener Männer in ehrende Erinnerung, welche eine eigene deutsche Paramentenstofferzeugung angeregt haben. Bis zum Jahre 1854 wurden Paramentenstoffe ausschließlich aus Frankreich bezogen, obschon es in Krefeld genug Seiden- und Samtwebereien gab. Auf Veranlassung von Dr. Bock entschloß sich ein Geschäft,



SCHWARZE KASEL AUS REPSSEIDE. STAB ATLAS, FUTTER SILBERGRAUER SATIN MARIA-LAACH. — *Text S. 188*

Paramentenstoffe nach mittelalterlichen Vorlagen anzufertigen. Das Interesse des bekannten Kunsthistorikers ging soweit, daß er einem tüchtigen Weber durch finanzielle Beihilfe zur Eröffnung eines eigenen Betriebes verhalf. Was Bock begonnen, förderte Weihbischof Dr. Schmitz († 1899) als Oberpfarrer von Krefeld in den achtziger Jahren. Auch Kanonikus Prof. Dr. Schnütgen († 1918) ließ diesem Zweige kirchlicher Kunst sein Interesse nicht fehlen. So blüht heute in Krefeld eine lebhafte Industrie, welche freilich vor dem Kriege durch die Einfuhr aus Lyon starke Konkurrenz erlitt, die ihre Erklärung in der größeren, durch geringere Löhne verursachten Billigkeit und nicht zuletzt in der glänzenderen Aufmachung der Ware findet. Heute arbeiten in Krefeld hauptsächlich folgende Firmen: F. J. Casaretto (Südwall Nr. 80)[1], Theodor Gotzes (Dionysiusstr. 24), Hubert Gotzes (Luisenstr. 15), Johann Reiners (Steinstraße 60), F. X. Dutzenberg (Frankenring 115), Ferlings & Keussen (Steinstr. 217), Giesen & Pielen (Hofstr. 71), Arnold & Braun (Roßstr. 172), Johann Meiß (Roßstraße 286), Konrad Bister (Jägerstraße 51). Von diesen Geschäften beteiligen sich sechs an der Limburger Ausstellung durch Sendung von Stoffen und ausgeführten Paramenten. Diese Gruppe hatte vor allem den Zweck, die Besucher mit den einheimischen reichen Erzeugnissen bekanntzumachen und sie darüber aufzuklären, was für gute Paramente ausgelegt werden muß und kann. Wie schon angedeutet wurde, knüpften die Krefelder Weber an die im Spätmittelalter gebräuchlichen Stoffe und sogenannten Kölner Borten an und kopierten genau Stoffe und Stäbe, wie sie sich uns aus dieser Periode erhalten haben, und schufen Arbeiten, die sich, was Musterung und Qualität angeht, ruhig mit den früheren Erzeugnissen messen können. In diesem Sinne arbeitet heute noch die Mehrzahl der Geschäfte und geben das auch schon durch den Aufdruck ihrer Papiere zu erkennen: »Kunstweberei für mittelalterliche Paramente, Original und Technik des Mittelalters, Anfertigung kunstvoller Paramente, vornehmlich mittelalterlichen Stils.« Dieses Merkmal ist noch großenteils den Krefelder Waren aufgeprägt. Gewiß muß anerkannt werden, daß es ein wahrer Genuß ist, klassische spätmittelalterliche Muster in gelungenster Ausführung zu sehen, besonders die prächtigen Samt-, Gold- und Silberbrokate der Firmen Theodor und Hubert Gotzes, sowie deren Kölner Borten in ihrer kräftigen und doch harmonischen Farbwirkung. Doch darf auch die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß, wo es sich um eigene neue Arbeiten handelt, der künstlerische Geschmack nicht vollauf befriedigt, zumal wie er sich in den ausgestellten Stickereien und in den Farben neuer Webversuche von Kölner Borten äußerte. Die Ursache hierfür liegt nahe. Die in Frage kommenden Stickereien sind nämlich nicht von Künstlern für die betreffenden Paramente entworfen, sondern Wandgemälden

[1]) Unterdessen erloschen und in den Besitz von Ferlings & Keussen übergegangen.



GOLDBROKAT-KASEL IN MARIA-LAACH. ENTWURF DER BENEDIKTINERINNEN IN ST. GABRIEL, AUSFÜHRUNG DURCH DIE BENEDIKTINERINNEN IN BONN-ENDENICH
Text S. 189

entlehnt, wie sie es Kennern Beuroner Kunstwerke verrieten. Es ist jedenfalls ein nicht zu billigendes Verfahren, wenn Gestalten aus Monumentalmalereien auf Gewänder übertragen werden, zumal in eine ihnen ganz fremde Umgebung, z. B. wenn sie in romanische Arkaden gestellt werden. Ebensowenig kann man damit einverstanden sein, wenn, wie Referent es wahrnehmen konnte, künstlerische Entwürfe nachträglich von Nicht-Fachleuten in andere Farben übersetzt werden, so daß klägliche Verunglimpfungen das Resultat sind. Was die Farben der Stoffe anbetrifft, so konnte man einzelne wahrnehmen, die durch ihren grellen, scharfen Charakter dem Auge wehe taten. Es ist ja freilich bekannt, daß die Firmen in der Einfärbung der Seiden insofern nicht ganz frei sind, als sie sich nach den Wünschen ihrer Abnehmer richten und da finden das Schweinfurter Grün und andere ungemischte Farben ihre zahlreichen Liebhaber. Daß hier eine Geschmacksverbildung obwaltet, lehren uns die feinen Farben der älteren und alten Paramente und nicht minder der gute Geschmack, wie er sich z. B. in der Modekleidung geltend macht. Um den Erweis zu bringen, daß es außer den »kirchlichen Farben« in der Seidenindustrie sehr fein abgestimmte Tönungen gibt, stellte auf Ersuchen die Firma Lichtken & Friederichs (Köln) eine Auswahl von Möbel- und Behangstoffen zur Verfügung, welche im Vereine mit den so feierlich und harmonisch wirkenden Stoffen der alten Paramente die Erkenntnis befestigten, wie angemessen und geradezu nötig es ist, diese Farbgattungen vorzuziehen. Es muß nun freudig begrüßt werden, daß einzelne Geschäftsinhaber neue Muster zur Geltung bringen, was nicht zuletzt der Kölner Werkbundausstellung 1914 und ihren Anregungen zu danken ist. Zwei Wiener Firmen: Joh. Backhausen und Söhne (Wien I, Opernring 1), A. Flemmichs Söhne (Wien VI, Webgasse 43) sowie J. G. Schreibmayr (Inh. Georg Gerdeissen, München C 2, Frauenplatz 7) gehen hierin vorbildlich voran. Diese beiden österreichischen Webereien vor allem sandten Stoffe, deren Musterung durch ihre Originalität und Verwendung altchristlicher Symbole sehr ansprachen. Regierungsrat Dr. M. Dreger, Vizedirektor des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien, hatte die Güte, die mustergültige Auswahl von Stoffen zu treffen. Den Seiden der Münchener Weberei war eine zarte Musterung und angenehm getönte Farbe eigen. Wenn man auch den festlichen Eindruck, den die Krefelder Samt- oder Goldbrokatornate mit ihren prunkvollen Stäben in unseren Domen und größern, besonders etwas dunkeln Kirchen und bei künstlicher Beleuchtung hervorrufen, nicht leugnen kann,



ROTVIOLETTE KASEL. ENTWURF DES STABES VON BRUDER NOTKER BECKER, O.S.B., AUSFÜHRUNG VON DEN KAPUZINERINNEN IN PFAFFENDORF. — *Text S. 189*

so sollte doch eine lebendige Weiterentwicklung mehr angestrebt werden. Die konservative Richtung der Krefelder Firmen ist aus ihrer Anregung und Leitung seitens verdienstvoller Archäologen zu verstehen, aber ein neues frisches Leben liegt doch in ihrem eigenen, auch geschäftlichen Interesse und wird sich bestimmt durch den gleichzeitigen Fortschritt auf anderen Gebieten durchsetzen. Dabei läßt sich auch die Technik der Kölner Borten, welche durch Verwendung von Baumwolle statt Leinen zur Kette geschmeidiger wurden, durch Anwendung neuer Motive vortrefflich verwerten, wie einige Proben von Giesen & Pielen, sowie ein Stab nach Entwurf von P. Paul Krebs O. S. B. von Ferlings & Keussen bewiesen.

Um besonderen Wünschen entgegenzukommen, wurden Gewandstücke aus der Sakristei der Abtei Maria-Laach zu einer eigenen Gruppe vereinigt; dieselbe veranschaulichte den Anteil, den die von P. Desiderius Lenz begründete Kunstrichtung seit den neunziger Jahren an der Gestaltung und Ausschmückung der liturgischen Kleidung genommen hat. Hier kam vor allem die Zweckbestimmung in Schnitt und Ausstattung zur Geltung. Nur Gewänder, deren Schnitt einen angemessenen Faltenwurf ermöglicht, waren vorhanden. Die Kaseln sind entweder mit dem Gabelkreuz Y oder mit der dem Pallium nachgebildeten Verzierung Y besetzt. Drei Meßgewänder zeigten insbesondere, wie mit wenig Stickerei nur durch die Farbwahl des Stoffes eine vortreffliche Wirkung erzielt werden kann. Eine schwarze Kasel aus Repsseide hatte einen Stab in Atlas, der sich durch eine Goldschnur noch besser vom Kaselstoff abhob. Als einziger Schmuck war das Christusmonogramm mit dem Phönix zu beiden Seiten im Kreuzungspunkt des Mittelstabes mit den Querarmen gestickt (Abb. S. 186). Eine ziegelrote Kasel hatte einen etwas helleren Stab durch eine dunkelrote Schnur zu beiden Seiten eingefaßt und als Schmuck wieder ein Symbol auf dem Kreuzungspunkt der Stäbe. (Das Kreuz in Form des T mit zwei Täubchen auf den Querbalken, sowie den an beiden Seiten herabhängenden griechischen Buchstaben A und Ω.) Eine noch kräftigere und einfachere Wirkung erzielte eine olivgrüne Kasel durch den dunkelgrünen Samtstab. Diese drei einfachen Beispiele zeigten, daß schon allein durch die Wahl von Stoff und Farbe und einen günstigen Gegensatz zwischen Farbe und Stoff des Stabes, der Kasel und des Futters ein würdiges, dem künstlerischen und vor allem dem liturgischen Gefühl entsprechendes Gewand herzustellen ist mit Verzicht alles aufdringlichen Flitters und unechten Materials. Soll mehr aufgewandt werden, wie es gewöhnlich für Sonntags- und Festtagsgewänder üblich und begründet ist, dann wird bei Zugrunde-

legung derselben Prinzipien durch bessere Stoffe und gestickte Stäbe eine entsprechend reichere Wirkung erzielt werden. So wirkte eine Kasel in Goldbrokat mit gesticktem Stab auf Unigoldstoff hochfestlich (Abb. S. 187). Das Ornament bildet ein sich mehrfach wiederholendes, stilisiertes Blumenornament, auf dessen olivengrünem, von braunem Rankenwerk umschlungenem Stengel eine weißliche Blütendolde sitzt. Eingefaßt ist der Stab von einem gestickten tiefblauen, hellblau unterbrochenen Börtchen. Auf Fernwirkung ist das Ornament auf einer violetten und grünen Kasel berechnet. Zur rötlich violetten Kasel (Abb. S. 188) wurde ein zart gemusterter Brokat, zum Stab Unibrokat von derselben Farbe verwandt. Eingefaßt von einer gold - violetten Schnur und einem in Abständen grün überstickten Goldbörtchen ist der Stab mit einem goldgelben Linienornament bestickt, von einem aus Schneckengewinde gebildeten Kreuze in derselben Farbe unterbrochen. Sämtliche Teile sind von Goldfäden eingefaßt und durchstickt, wodurch die Wirkung sehr gesteigert wird. Das Medaillon, der Anker mit zwei Fischen zu beiden Seiten, ist ganz in Gold gearbeitet. Die sehr einfache stilisierte Stickerei auf dunkelgrünem Samtstab in Gold, Goldgelb und Weiß wirkte auf dem olivgrünen Brokatstoff noch kontrastreicher und doch nicht hart. Eine weitere Kasel mit glücklichem Schnitt (Stoff: Damast mit goldgelber Musterung) bot ein Beispiel, welch verschiedenartige und immer neue Wirkungen Wahl von Stoff und Farbe hervorbringen (Abb. oben). Hier wurde zum Stabe kupferroter Reps genommen, auf dem kleine Quadrate aus Goldbrokat aufgenäht sind, die wiederum von kleineren Quadraten flankiert und sämtlich in Kreuz- oder Kreisform bestickt und tiefblau umrändert sind. Ein hellblaues Punktornament belebt die freien Stellen. Es würde zu weit führen, noch auf weitere Proben einzugehen, nur noch zwei Pluvialien und einige durch Entwurf und Ausführung hervorragende Stickereien seien genannt. Das Pluviale aus elfenbeinweißem Brokat gefiel durch seine einfache Vornehmheit; die Stäbe bilden schmale Goldborten und als Schmuck des Schildes ist ein symmetrisches Goldkreuz eingestickt. Einen reichen Eindruck machte ein rotviolettes Pluviale mit reicher Stickerei auf Unibrokat in Gold, Altgold, Weiß, Schwarz (Abb. S. 185). Die Bursa aus dem Atelier der Benediktinerinnenabtei St. Gabriel in Prag-Smichov gab ein vorzügliches Bild von der in der sogenannten Beuroner Kunst verwandten Farbenskala, die natürlich in dürren Worten nicht ausgedrückt werden kann. Umrahmt von einem tiefblau, altgold unterbrochenen Börtchen trägt die Bursa in der Mitte das Bild eines in Anbetung sein Gesicht verhüllenden Engels. Auf dem hellblauen Hintergrund heben sich die farbigen Flügel und das weiße, mit rötlichen Streifen besetzte



KASEL. ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT IN ST. GABRIEL PRAG-SMICHOV
Text nebenan



ROTE KASEL. LOTOSSTENGEL AUF LACHSFARBIGER SEIDE.
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG IN DER ABTEI ST. HILDEGARD

ihren Farben den Gesamteindruck.

Als Gesamtmerkmal ist diesen Paramenten eine edle Einfachheit und ein wohltuendes Verhältnis in Schnitt, Komposition und Farbe eigen, Eigenschaften, die überhaupt charakteristisch für die Kunst des noch immer tätigen 87jährigen P. Lenz und seiner Schüler sind und welche besonders in den Arbeiten seiner Schülerinnen in den Frauenabteien St. Gabriel und St. Hildegard so angenehm berühren. Ein vornehmer Geschmack äußert sich dort auch in der Behandlung von Albe, Röcklein, Korporale und Palla und in allen im Dienste der Liturgie stehenden Gegenständen. Durch die möglichst einfache Behandlung der Albe z. B. wird der Eindruck der Kasel wesentlich erhöht. Wenn deshalb die für Werktage bestimmte Albe keine Verzierung erhält, sondern völlig weiß bleibt, so bietet das nach unten einen wirklich befriedigenden Abschluß, der durch die Spitze aufgehoben und zerstört würde. Man sehe sich daraufhin einmal die Gemälde unserer klassischen Meister an, z. B. Raffaels Disputa. Der Künstler gab den Kirchenvätern und den beiden hl. Diakonen im Himmel Alben ohne jegliche Verzierung und erhöht auf diese Weise den Eindruck der Obergewänder und die Gesamtwirkung des Bildes. Dringt der Grundsatz des Einfachen aber Soliden, der fast immer mit dem Zweckmäßigen harmoniert und so zum Schönen wird, mehr und mehr auf dem Gebiete der Paramentik durch, so wird ihre Gesundung und Blüte gesichert sein. Damit ist ja keineswegs der reichere Schmuck und die vornehmere Ausstattung für festliche Anlässe ausgeschlossen; derselbe ist vielmehr auf der Grundlage des Einfachen viel leichter erreichbar. Wie schön ist es z. B., wenn Palla und Korporale nur mit einfacher Weißstickerei ausgestattet sind, zumal wenn für die Palla die tiefsinnigen, altchristlichen Symbole verwertet werden, die mit wenigen Strichen so tiefe Geheimnisse

Gewand glücklich ab. Das Ganze sitzt in einem altgold gestickten Kreise, von dem sich symmetrisch nach vier Seiten olivfarbenes Rosenlaub auf dem elfenbeinweißen, mit Goldfäden durchzogenen Hintergrund abheben. Eine ebenso feinsinnige Farbenzusammenstellung wies die von den Benediktinerinnen in der Abtei St. Hildegard (bei Rüdesheim) entworfene und ausgeführte Mitra auf (Abb. S. 193). Ihr Schmuck sind Besatzstreifen, die sich von dem Goldbrokat auf kupferrotem Hintergrund mit olivgrünem und goldgesticktem Rankenwerk prächtig abheben. Seitlich sind dieselben durch eine mattblaue Linie und Perlen abgeschlossen. Das Symbol des Heiligen Geistes, die Taube mit ausgebreiteten Schwingen und mit siebenfacher Ausstrahlung nach unten, sowie dem Christusmonogramm auf der Rückseite und zwei Wappen am Abschluß der Bänder, erhöhen in



GRÜNE KASEL MIT GESTICKTEM SAMTSTAB. ENTWURF VON P. PAULUS KREBS. O. S. B., GESTICKT IN KLOSTER BETHLEHEM (PFAFFENDORF). IN MARIA-LAACH

offenbaren. Geschmackvoll wirken auch die Röcklein, deren Verzierung ein unaufdringliches schmales Ornament bildet gegenüber den breiten, mit einem möglichst prosaischen Muster gefüllten Tüllspitzen; selbst wenn ihnen jegliche Verzierung fehlt, so wirkt das feine Leinen genügend und das entspricht so ganz dem Ernste und der gehobenen Feierlichkeit der Liturgie.

In den folgenden Gruppen kommen neueste Bestrebungen zur Geltung. Unter ihnen nimmt Augustin Pacher die erste Stelle ein. Seine Tätigkeit auf dem Gebiete der Paramentik ist durch eine Reihe von Abbildungen und Besprechungen in dieser Zeitschrift bekannt.[1]) Sechs ausgeführte Meßgewänder, sowie zwanzig Großzeichnungen gaben ein Bild von des Künstlers Eigenart und origineller Schaffenskraft. In Zeichnung, Farbe und Ausführung, überall dasselbe frisch quellende Leben, welches wie eine Erlösung anmutet. Pacher allein schon beweist, welch ein vielseitiges, fortschreitendes Leben der Paramentik blüht, wenn Künstler sich ihrer annehmen und dafür interessiert werden. So war die von den Franziskanerinnen in der Taubstummenanstalt in Dillingen a. D. gestickte Goldbrokatkasel mit Silberstab nach Entwurf von Pacher, die auf dem Rückenstück ein Brustbild der Madonna als Patrona Bavariae mit dem Kinde, auf der Vorderseite ein Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit in Silber trug, eine der Komposition und Ausführung nach ganz hervorragende Arbeit. Mit besonderer Sorgfalt und origineller Wirkung waren die Zubehörteile durch aufgenähte Silberborten behandelt. Zwei von den Franziskanerinnen in Hohenwart a. D. ebenfalls nach Pacher gestickte schwarze römische Kaseln waren auf der Rückseite mit dem üblichen lateinischen Kreuze in Silberstickerei besetzt und zwar so, daß bei der einen von dem trefflichst ausgeführten Medaillon »Christus am Ölberg von einem Engel gestärkt« Strahlen ausgingen, bei der anderen ein harmonisch vom oberen Längsbalken ausgehendes Ornament die ganze Rückseite überzog.[1]) Die nähere Prüfung derselben bewies in Farbe und technischer Ausführung eine solche Meisterschaft, wie sie nur durch den genialen Entwurf eines echten Künstlers und die auf seine Ideen eingehende Arbeit geübter Stickerinnen möglich ist.

Auch die Kunststickerei M. Auer in München hatte zwei Meßgewänder nach Entwürfen

[1]) V. Jg. S. 171 (ebenda Biogr. S. 145—167), X. Jg. S. 142—156, XII. Jg. S. 218—223. — D. Red.

[1]) Vgl. die auf weißem Grund ausgeführten Kaseln S. 206—208. — Die Red.



ROTE ATLASKASEL. DAS ORNAMENT DUNKELGRÜNER SAMT MIT GOLDKONTUREN



PONTIFIKALORNAT VON EMAUS. DAS EINSATZKREUZ IN GOLDSTOFF, DAS ORNAMENT IN WENIGEN KRÄFTIGEN FARBEN

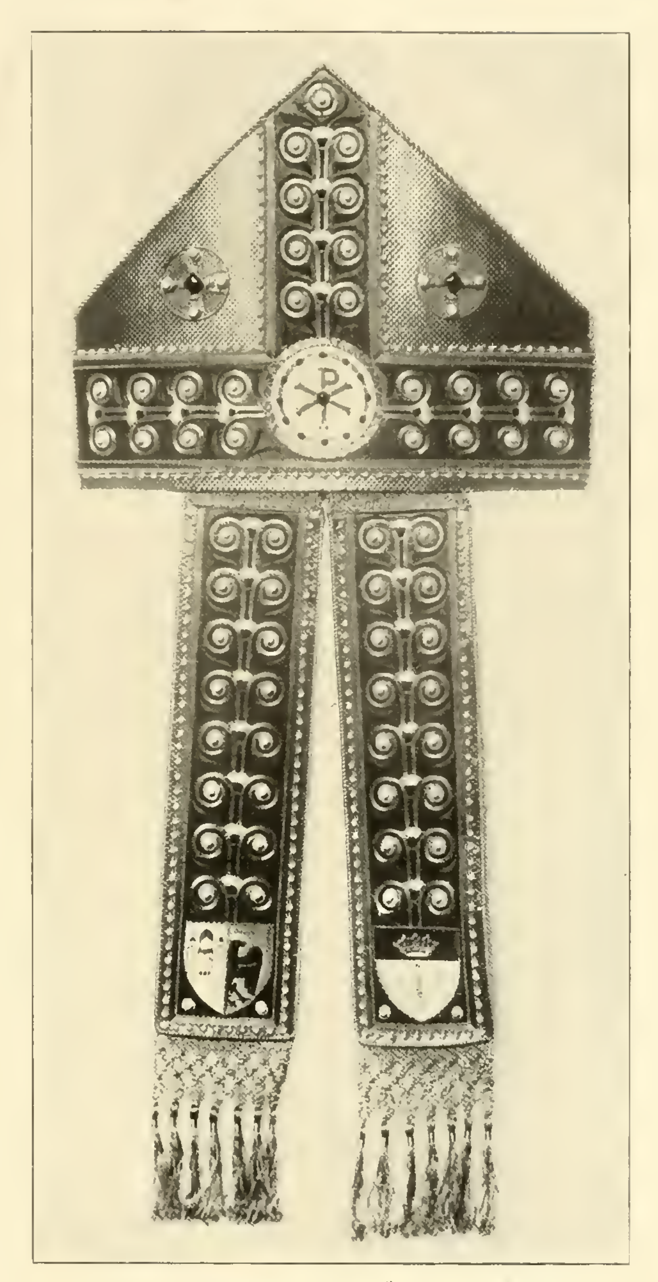
Pachers ausgeführt. Das eine aus weißem Damast mit feiner neuer Musterung (Abb. S. 197) hatte ein Gabelkreuz in grüner Kurbelstickerei, dessen Astlöcher und Rosetten in den um das Kreuz sich gruppierenden Verzierungen, die Buchstaben A und ω in Gold, das Kreuz und die davon ausgehenden Strahlen in Aluminium ausgeführt waren. Die andere, eine grüne römische Kasel, zierte ein Kreuz in Silberstoff, dessen Linienornamente in Gold gehalten, während die um das Mittelstück sich gruppierenden Schneckenlinien in Kurbelstickerei ausgeführt sind. Bei diesem Meßgewand würde ein milderes Grün, sowie eine größere Harmonie im Kreuze die Wirkung gesteigert haben. Feiner abgetönte Farben wies eine in der Kunststickerei J. G. Schreibmayr (München) nach Entwurf von Pacher ausgeführte, antik grüne Kasel mit sanftrotem Stab in Altsilberstickerei auf.

Einen überraschenden Einblick in den Reichtum Pacherscher Kunst boten die zwanzig in einem besonderen Raume ausgestellten Großentwürfe, deren Kennworte auf die Darstellung schließen lassen: »Requiem, Hl. 5 Wunden, Lauretanische Litanei, Kruzifixus, Rosarium dolorosum, Missions-St.-Benediktuskreuz, S. Virgo Maria, Sendung des Hl. Geistes, Auge Gottes, Fides, Spes, Caritas, Passionsblumen, Brot und Wein, Leidensblumen, Blätterkreuz, Laubstab, Hl. Geist, Empire, Inclinato capite, Zwiefarbenkreuz« (Abb. S. 198—201). Der Schmuck schloß sich entweder an das Kreuz besonders den Längsbalken an oder entwickelte sich frei, jedoch so, daß immer die Kreuzesform oder der einfache Stab gewahrt blieb. Mit der Einladung an Künstler wie Pacher, solche Originalkompositionen zum käuflichen Erwerb zur Verfügung zu stellen, war die Absicht verbunden gewesen, den Vereinen durch Ankauf solcher Vorlagen den Weg zu zeigen, der sie zu künstlerischen Leistungen befähigte und ihnen den Blick für das Schöne und Gute eröffnete. Die genaue Befolgung der jedem Entwurf beigefügten Bemerkungen verbürgten eine sachgemäße, dem Gedanken des Künstlers entsprechende Ausführung. Wie künstlerisch empfunden ist z. B. die Darstellung der Sendung des Hl. Geistes für eine rote Kasel. Auf dem Stabe ist oben der Hl. Geist in Gestalt einer die Fittiche ausbreitenden Taube dargestellt, welche bis zum letzten Strich die gefühlvolle Hand des Meisters an sich trägt; unter ihr sind in symmetrischer Reihenfolge die von ihrem Hauche erfüllten Apostel durch sinnvolle Symbole charakterisiert. Und wenn auch einmal auf bekannte Motive zurückgegriffen ist, so sind sie doch

gewissermaßen neubelebt. Pacher hat seine eigene Sprache, die verstanden werden will, und in Samt und Seide, in Gold und Silberfäden umgesetzt, wirkt sie doppelt eigenartig. Manchem war diese Sprache noch zu neu, als daß sich jeder gleich hätte von ihr mitreißen lassen können, zumal dem gemessenen hieratischen Gestus der Beuroner Arbeiten gegenüber. Doch wird jeder Freund der Paramentik im Anblick dieser Schöpfungen ein Frühlingswehen empfunden haben im Gedanken an die blöde, geistlose Massenfabrikation, die bislang im Schwunge war.

Den Ausklang der Ausstellung bildeten die in einem besonderen Raume vereinigten Arbeiten rheinischer Künstler, von Leo Peters (Kevelaer), Therese Wagmüller (Köln), Diemke (Düsseldorf), sowie einige Proben der von Prälat Professor Dr. Swoboda in Wien geförderten Richtung, welche durch die Veranstaltung gelegentlich des Eucharistischen Kongresses ebendort bekannt ist und deren Konsequenz in Wiederaufnahme der alten Zweckform verschiedentlich gewürdigt wurde.[1])

Peters zeigte wohl die freieste Ausstattung der Kasel, indem er weder das lateinische Kreuz, noch das zu neuem Leben erweckte Gabelkreuz wählt, sondern auf die Clavi der römischen Pänula zurückgreift, aber mit Hinzufügung eines Mittelschmuckes. Die Rückseite des Meßgewandes dient ihm als willkommene Fläche für figürlichen oder ornamentalen Schmuck, der manche Anlehnungen an Pacher aufweist, auch Motiven anderer Künstler ähnelt, ohne freilich immer die frische Kraft des ersteren zu erreichen. Geschickt wird ein zentraler Schmuck verwandt zu einer dem Rationale ähnlichen Verzierung, wie sie z. B. der hl. Simpertus, Bischof von Augsburg, auf seinem Grabmal im Bayerischen Nationalmuseum zu München trägt. Der Schild eines Pluviale, sowie verschiedene Kopien nach den im Xantener Dom erhaltenen Paramentenschätzen bringen den Erweis, daß Peters die Technik in vielseitigster Weise meistert und ihre Ausdrucksmöglichkeiten gegebenenfalls frei zu verwenden imstande ist.



MITRA. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON DEN BENEDIKTINERINNEN IN ST. HILDEGARD (EIBINGEN)
Text S. 190

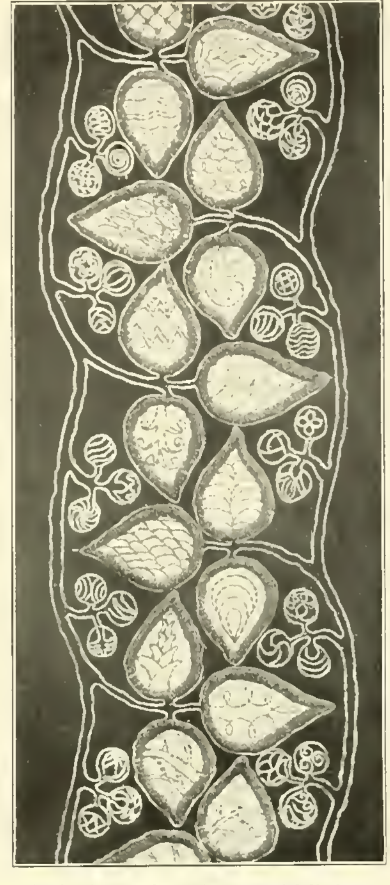
Drei von Maler Diemke entworfene und von Fräulein Rosa Zengel (Köln) ausgeführte Meßgewänder mit großem Schnitt ragten durch ihre Einfachheit und klug angewandte Technik hervor. So war bei einer weißen Kasel der Stab, der sich um den Halsdurchschlupf legte, also eine T ähnliche Form hatte, nur durch Altgold-Borten gebildet und oben mit dem Brunnen des Lebens und unten mit der Devise »Pax« in Goldkonturen belebt. Eine zweite weiße Kasel mit gut proportioniertem Gabelkreuz aus Borten ist ein klassisches

[1]) Vergl. diese Zeitschrift 1913, S. 97—110; Zeitschrift für christl. Kunst, Düsseldorf 1912, S. 343—348, sowie: Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien, 1912 (Kunstverlag Anton Schroll).

Beispiel dafür, wie die bloße Konturenstickerei (hier ein großer Kruzifixus mit dreifachem, sich erweiterndem, um das Haupt gelegtem in Goldfäden aufgeheftetem Strahlenringe) auf den Grundstoff wirkt und mit wenigen Mitteln Vorzügliches erreicht wird. Die originelle Wirkung der violetten Kasel beruhte in dem sparsam applizierten Blumenornament und in dem kleinen gleichseitigen, mit Strahlen verzierten Kreuze, gleichfalls in Altsilber appliziert. Die Stola übte mit demselben bescheidenen Mittel der Konturstickerei verstärkt durch die hervorragende Zeichnung eine prächtige Wirkung aus.

Einen mehr malerischen Eindruck machten die von Frl. Therese Wagmüller entworfenen und ausgeführten drei Kaseln[1]), deren Stickerei direkt auf dem Kaselstoff angebracht war mit Verzicht eines besonders aufgenähten Stabes. Auf dem schwarzen Samt wirkte das in Gold applizierte Ornament ruhig und vornehm (Abb. S. 195). Das aus lanzettförmigen Lilablättern und rosenroten Blüten bestehende Ornament einer weißen Brokatkasel entwickelte sich aufsteigend in Form eines Gabelkreuzes ohne Einfassung. Eine rote Kasel (Abb. S. 196) war mit einem großzügigen Traubengewinde bestickt, auf dessen altsilbernen Ranken prächtig kolorierte Paradiesvögel an (in Altsilber und Altgold gehaltenen) Trauben picken. In allen drei Arbeiten trat die farbfrohe Künstlerin zutage.

Die von Joh. Backhausen & Söhne (Wien) gefertigten Paramente zeigten wahren Gewandcharakter und gingen auf die alte Form zurück. Eine weiße, futterlose Kasel mit dem einfachen Muster des Christusmonogramms hatte als einzigen Schmuck zwei aufgenähte Zierstreifen (Klaven). Ein Pluviale von gutem Schnitt trug statt des jetzt üblichen Zierschildes eine Kapuze[2]).



VOM STAB EINER SCHWARZEN KASEL
Vgl. Abb. S. 195

Unter den Arbeiten des Limburger Paramentenvereines befanden sich außer vorzüglichen Spitzen in Leinendurchbruch und Netzstickerei zwei Kaseln, die von gesundem Streben nach geschmackvoller Ausstattung Zeugnis gaben.

Der Gesamteindruck der Ausstellung war ein günstiger, aber kontrastreicher. Die alten Gewänder erweckten Hochachtung und Bewunderung, boten reiche Anregung, aber auch Stoff zur Gewissenserforschung. Die soliden Erzeugnisse der Krefelder Webereien, sowie die Proben der Münchener und Wiener Geschäfte bewiesen technisches Können und künstlerische Vollendung; aus den zahlreichen Gruppen der farbigen Paramente sprach lebhaft der Drang nach dem Schönen und der energische Wille, dem Dienste Gottes das Beste zu weihen. All das gab den beiden Vorträgen des Pater Benedikt Philippe aus der Abtei Maria Laach die rechte Unterlage und das willkommenste Anschauungsmaterial. Praktische und ästhetische Fragen fanden Klärung und Lösung. Wenn bei Besprechung der Zweckmäßigkeit für den großen Schnitt der Kasel ein Wort eingelegt wurde, dürfte das nicht in einer archäologischen Liebhaberei seinen Grund haben, sondern auf dem Bestreben beruhen, die Kasel wieder zu einem wirklichen Gewande zu machen. Wird der Gewandcharakter gewahrt, so dürfte das in den meisten Fällen ganz von selbst einer wünschenswerten Gediegenheit zugute kommen, indem der Verzicht auf zu reichen Schmuck die Beschaffung besserer, haltbarerer Stoffe ermöglicht. Die Skizze auf S. 203 gibt eine gute Schnittform an, welche einen angemessenen Faltenwurf ermöglicht, zumal wenn das Zwischenfutter wegbleibt. Die Breite des Stabes richtet sich nach dem Ornament. 10—12 cm dürfte den Verhältnissen des Schnittmusters am besten angepaßt sein.[1]) Als ein

[1]) Bereits bekannt durch die Ausstellung des Vereines Ars sacra im Kölner Kunstgewerbemuseum. Vgl. Die christliche Kunst, 1917, Beilage S. 17.

[2]) Vgl. die Abb. in Kunst und Dekoration 1912, Wien. (Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912 von Moritz Dreger, Wien, S. 611—640.)

[1]) Die Zurückhaltung, mit welcher der Herr Verfasser die Frage der Kaselform behandelt, entspricht vollkommen der Stellung der Redaktion zu dieser nicht so leichten

zu begrüßendes Ergebnis der Veranstaltung darf die Erkenntnis gebucht werden, daß die Besserung der Paramentik von dem Maße abhängt, in dem Künstler zu ihrer Ausstattung herangezogen werden und von den in Betracht kommenden Stellen Künstlerisches verlangt wird. Werden Künstler mit Entwurf und Leitung der Ausführung betraut, so ist für ein gutes Resultat die erste, wichtigste Grundlage gegeben. Freilich werden dieselben, zumal am Anfang, liturgischer und kunsthistorischer Hinweise, wie sie sich aus den kirchlichen Bestimmungen und der christlichen Archäologie ergeben, nicht entraten können. Diese werden jedoch stets dankbar entgegengenommen werden. Sind einmal wieder Besteller und ausführende Kräfte in Fühlung und sieht der Künstler, daß ihm seine Mühe und Hingabe mit Verständnis und entsprechender Entschädigung belohnt wird, dann wird er auch Werke schaffen, die echte Kunst und des Dienstes Gottes würdig sind. Das verlangt freilich gerade von seiten des Klerus Kunstverständnis oder, wo dies nicht vorhanden ist — es ist nicht jeder zum Künstler geboren — ein demütiges Sichberaten bei andern, welches nichts Unkünstlerisches zuläßt, nichts Unmögliches verlangt und alles vermeidet, was den Künstler abschrecken und die Schein- und Flitterarbeit großziehen könnte. Die Hüter gerade der hervorragendsten Kunstdenkmäler sollten vor allem anderen erfüllt sein von der erhabenen Idee und der hohen Zweckaufgabe der kirchlichen Kleinkunst und damit alles dessen, was an Textilien und Stickereien zur Zier des Hauses Gottes erforderlich ist. Bei der Herstellung sollte der religiöse und praktische Grundgedanke eines jeden zu beschaffenden Gegenstandes stets gleichmäßig



SCHWARZE KASEL. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON THERESE WAGMÜLLER (KÖLN).
BESITZER: FREIHERR VON VITTINGHOFF, GEN. SCHELL. — *Text S. 194*

Angelegenheit, über die wir uns an anderem Orte näher auszusprechen gedenken. Hier möchten wir nur betonen, daß wir jede einseitige Propaganda bedauern würden. Träten Geschäfte oder von Geschäften beeinflußte Persönlichkeiten unter dem Scheine des heiligen Eifers für die Würde des Gottesdienstes oder unter sonstigen Vorwänden in die Agitation ein, so müßte man sie in die rechten Grenzen verweisen. Beim Einreißen einer Neuerungswut würden die herrlichsten alten Meßgewänder um ihres Schnittes willen außer Gebrauch gesetzt und zu den Trödlern wandern, wie es geschah, als man vor nicht langer Zeit zahllose kostbare Meßkleider dem Verderben preisgab, weil sie den damaligen ungeläuterten Anschauungen über die liturgischen Farben widersprachen. Die Kirchen und das Ansehen der Geistlichen in den Augen der Kunstverständigen hätten den Schaden, die Altertumshändler den Nutzen, die geweihten Gewänder würden zu profanen Zwecken verarbeitet. Die Entscheidung über die künftige Kaselform muß einer ruhigen Entwicklung von innen heraus anheimgegeben bleiben; weder liturgische noch ästhetische Erwägungen drängen zur Eile. Die Redaktion.



ROTE KASEL. ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON THERESE WAGMÜLLER (KÖLN). BESITZER FREIHERR VON VITTINGHOFF, GEN. SCHELL. *Text S. 194*

maßgebend sein. Dann wird durch diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben etwas Ganzes und innerlich wie äußerlich Harmonisches geschaffen zur Freude des Volkes, der Auftraggeber und Künstler, dann wird das erreicht, was auf dem Gebiete der profanen Ausstattungskunst vielfach in vollendeter Form verwirklicht ist.

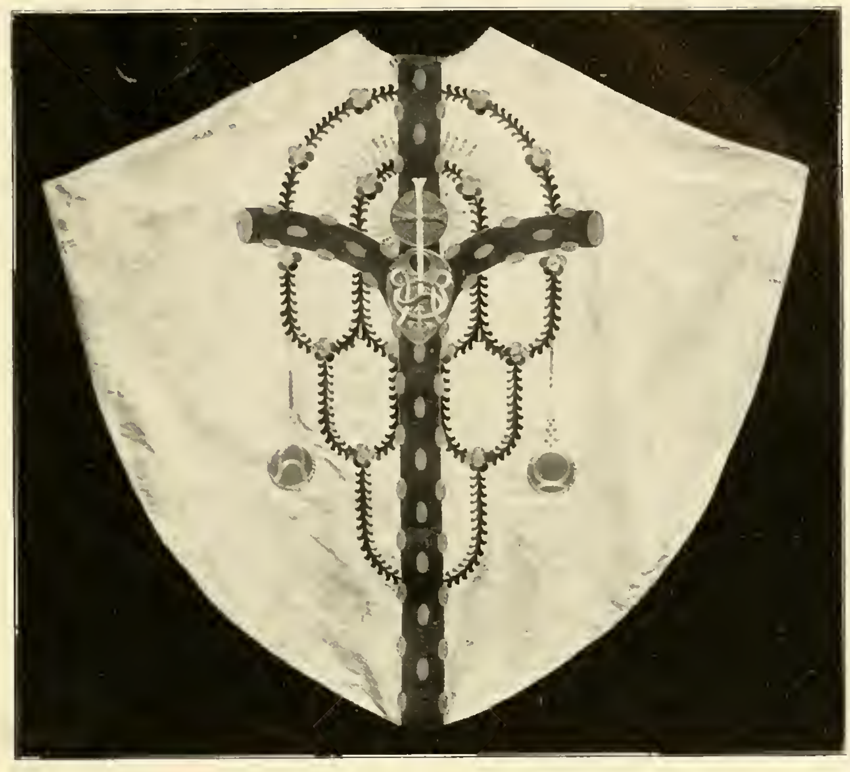
Eine andere Wahrnehmung war die erfreuliche Tatsache, daß Ordensfrauen sich in hervorragender Weise künstlerisch betätigten und damit ein Urteil widerlegten, welches einen Großteil des bisherigen Tiefstandes ihnen zur Last legte. Wenn man sich in die von den Franziskanerinnen in Dillingen und Hohenwart ausgeführten Arbeiten versenkte, so erhielt man gewiß den Eindruck, den Schröder bei Besprechung eines in Dillingen nach Entwürfen von Pacher ausgeführten Ornates im Jahre 1906 in die Worte kleidete: »Mit einer nur Ordensfrauen eigenen Unterordnung der eigenen Persönlichkeit sind die ausführenden Kräfte auf die Intentionen des Künstlers in einer Weise eingegangen, wie es nur langjährige Kunsttradition auf diesem Arbeitsgebiete ermöglichte; mit hingebender Liebe haben sie an dem Werke gearbeitet und ihre Aufgabe mit bewundernswerter Akkuratesse, Sauberkeit und Solidität gelöst.«[1]) Dasselbe Urteil erweckten die von den Benediktinerinnen der Abteien St. Gabriel und St. Hildegard ausgeführten Paramente, nicht minder die Stickereien der Klöster v. d. ew. Anbetung in Bonn West, Niederlahnstein und Pfaffendorf. Wird diese Erfahrung ausgewertet, wie es in Bayern, außer den erwähnten Ordensfrauen bei den Franziskanerinnen in Michelfeld (Oberbayern), Mallersdorf (Niederbayern), den Dominikanerinnen in Wettenhausen bei Günzburg, Schlehdorf (Oberbayern), den Benediktinerinnen in St. Walburg zu Eichstätt z. T. schon geschieht, so nämlich, daß die Auftraggeber dafür Sorge tragen, nur nach Vorlagen von Künstlern arbeiten zu lassen, so wird ohne Zweifel ein besserer Zustand binnen kurzem eintreten. Bekanntlich arbeiten verschiedene Klöster, zumal solche mit strenger Klausur, für Paramentengeschäfte. Sie sind dadurch in die Zwangslage versetzt, jede Arbeit anzunehmen, sie mag ihnen liegen oder nicht. Es wäre ein gutes Werk, wenn Künstler und Geistliche sich bemühten, direkt mit ihnen in Verbindung zu treten, sie technisch und besonders ästhetisch zu schulen, sie mit den Errungenschaften der neuzeitlichen Kunst bekanntzumachen und so eine künstlerische Tradition anzubahnen und dauernd zu befruchten. Schöne

[1]) Die christl. Kunst, 1906—07, Heft III, Beilage S. 1.

Erfolge haben in dieser Hinsicht die Franziskanerinnen in Trier und Siessen (Württemberg) aufzuweisen, sowie die Kreuzschwestern in Ingenbohl (Schweiz), die Benediktinerinnen in Kempen (Niederrhein), Fulda, und die Ursulinen auf dem Kalvarienberg bei Ahrweiler, welche beachtenswerte Paramente nach Entwürfen von P. Paulus Krebs O. S. B. ausführten.

Mit aufrichtigem Danke möge noch der tatkräftigen Anteilnahme des Hochwürdigsten Herrn Bischofes gedacht werden. Hochderselbe eröffnete von seinem Domkapitel umgeben die Ausstellung und schloß dieselbe nach Anhörung des Vortrages mit begeisterten Worten, die manch wertvolle, sachliche Anregungen enthielten. Bei dieser Gelegenheit wurde die Absicht einer Diözesan-Organisation der einzelnen Pfarrvereine ausgesprochen, die allmählich fester gestaltet und ausgebaut, Kunstverständnis und praktische Kunstübung in weite Kreise tragen möge.

P. J. Vollmar O. S. B., Maria Laach



WEISSE DAMASTKASEL. ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSFÜHRUNG: KUNSTSTICKEREIANSTALT M. AUER IN MÜNCHEN. — *Text S. 102*



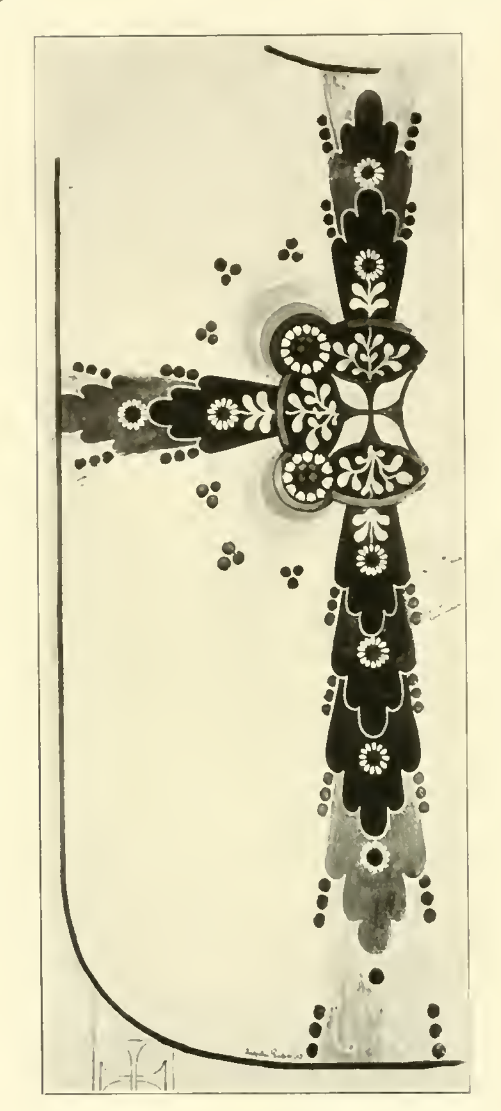
NACHT UND TAG DES MICHELANGELO

I.

O gramvoll ist sie wie kein andres Weib,
Die Mutter Nacht des Michelangelo.
Ein sinnend Antlitz trägt der Riesenleib,
Draus jeder Schimmer eines Lächelns floh.
O gramvoll ist sie wie kein andres Weib,
Doch göttlich ihre Trauer, klagelos!
Gewalt'ges Tragen, allerhöchste Kraft,
Ein tief erschöpfter, unerschöpfter Schoß,
Rastloses Schaffen in des Schlummers Haft.
Die Seele, die den schweren Ernst gebar
Der großen Göttin, folgte ewgem Ruf
Und ward am Marmorbilde offenbar,
Das sie aus ihres Grundes Kraft erschuf.
Aus Urweltschmerzen kam die Botin her,
Geheimnisvoll und wissend. Ew'ge Nacht!
So unergründlich wie das Weltenmeer,
Die Zeitenlose aus des Chaos Schacht,
Gebärerin von allem, das da lebt,
Erzeugerin von Glück und Herzeleid,
Vor der die Seele heiß in Sehauern bebt
Ob ihrer eigenen Unendlichkeit.

II.

Michelangelo spricht:
Zu Kampf und Tat erweckt' ich meinen Tag!
Ich gab ihm des Prometheus trotz'ge Züge.
Auf! Dich erwarten Haß und Neid und Lüge!
Sprach ich zu ihm, der traumgebunden lag.
Du mußt bereiten dich zu Sturm und Krieg,
Ich rief dich nicht, ein Liebeslied zu girren,
Um deinen Köcher sollen Pfeile schwirren,
Denn nur dem Machterprobten winkt der Sieg!
Du sollst dich stemmen wider eine Welt!
Die Ketten alter Schmach wirst du zerreißen!
Als Losung wählte ich dir: Blut und Eisen,
All meinen Stolz hab' ich auf dich gestellt.
Aufbäumte da der spröde Marbel sich,
Denn all mein Zorn schoß in den Hammer [nieder,
Mein Kampfesmut. Da ballten sich die Glieder,
Stark ward der Wille, hart, unweigerlich!
Wo nähm' ich her die leichtbeschwingte Schar





AUGUSTIN PACHER, ENTWÜRFE ZU KASELN. — *Text S. 192*

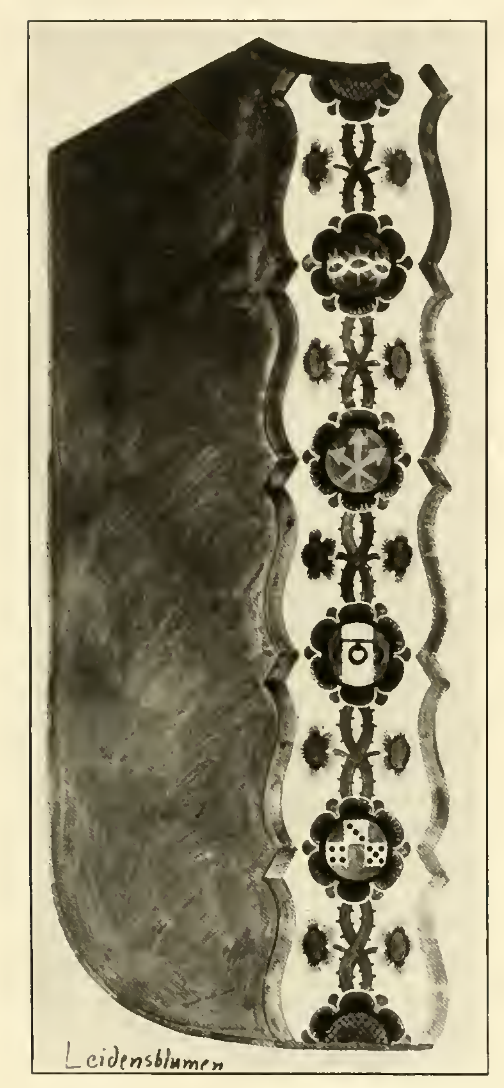
Der blüh'nden Horen — lachender Eroten?
Mir ward des Paradieses Lust verboten,
Da ich ein Ringer mit der Gottheit war.
Nur der Titane, welcher Säulen stürzt,
Der Urweltriese war in mir am Leben;
Dämonisch, wild — nicht schmiegsam und [ergeben,
Trank ich den Kelch des Daseins, giftgewürzt.
Doch dieses wußt' ich: Letzter Meißelschlag
War mir verwehrt. Es hieß des Meisters [harren,
Der ganz vollendet, der dem armen Narren,
Den er erschuf, das letzte »Werde« sprach.
Denn unbesiegelt bleibt der Seele Bild,
Solang wir gottentfremdet selbst uns formen.
In ew'gen Händen sind die strengen Normen,
Des höchsten Kunstwerks, das im Himmel gilt.

M. Herbert

TOTENSCHILDE ZUR EHRUNG GEFALLENER KRIEGER

Von KARL GISSINGER, Ründeroth

Schon sehr bald nach Beginn des großen Krieges kamen von den verschiedensten Seiten Anregungen und Wünsche, den gefallenen Soldaten würdige Ehrenzeichen zu widmen. Es darf als ein erfreuliches Zeichen der Besserung unseres künstlerischen Empfindens bezeichnet werden, daß für die bisherige Art der Kriegsdenkmäler kaum jemand eingetreten ist, sehr viele Stimmen aber auf das eindringlichste vor diesen in den meisten Fällen recht unglücklichen Schöpfungen gewarnt haben. Schon an sich ist es eine Unmöglichkeit, zumal in kleineren Orten, neben ein Denkmal der üblichen Art für die Gefallenen von 1870,

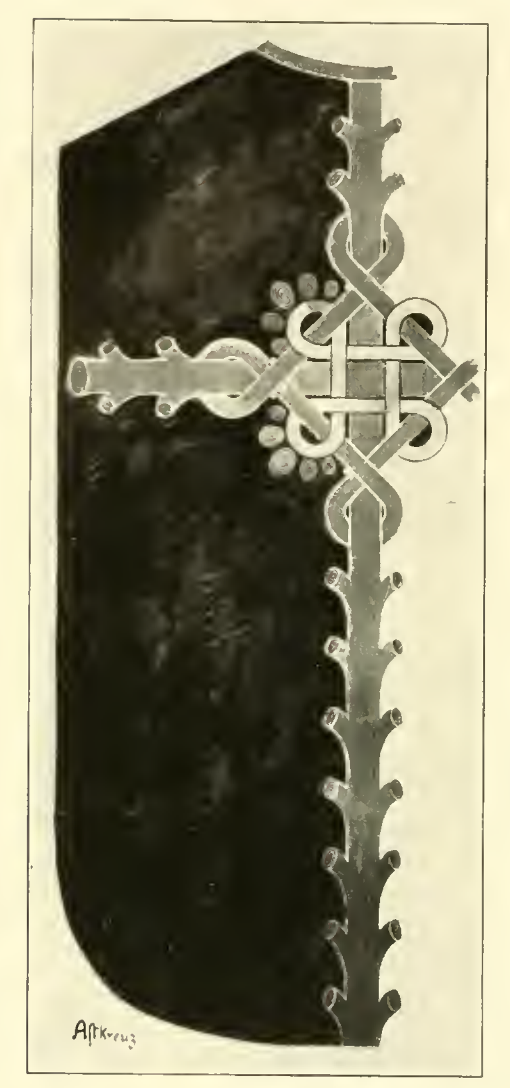




AUGUSTIN PACHER, ENTWÜRFE ZU KASELN. — *Text S. 192*

ein ähnliches für die Toten des Weltkrieges zu setzen, mögen beide räumlich noch so weit voneinander entfernt sein. Dazu kommt die große Zahl der Namen, welche selbst in den Dörfern auf solchem Denkmal kaum Platz finden würden, abgesehen davon, daß der einzelne Name unter so vielen verschwindet. Man hat deshalb andere Vorschläge gemacht, von denen die Errichtung von Heldenhainen noch als die besseren bezeichnet werden können. Aber nur ein ungewöhnlich glücklicher Zufall wird die zahlreichen Bedenken gegen eine solche Idee einigermaßen auszuschalten imstande sein. Ist ein brauchbarer Baumbestand überhaupt nicht vorhanden, so dauert es Jahrzehnte, bis er soweit herangewachsen ist, daß man ihn billigerweise als Hain bezeichnen darf. Niemals werden alle Bäume überhaupt anwachsen, geschweige denn, sich gleichmäßig entwickeln, sodaß Nachpflanzungen noch nach Jahren notwendig sein würden. Das erzeugt schon eine empfindliche Ungleichmäßigkeit und peinliche Benachteiligung des Betroffenen.

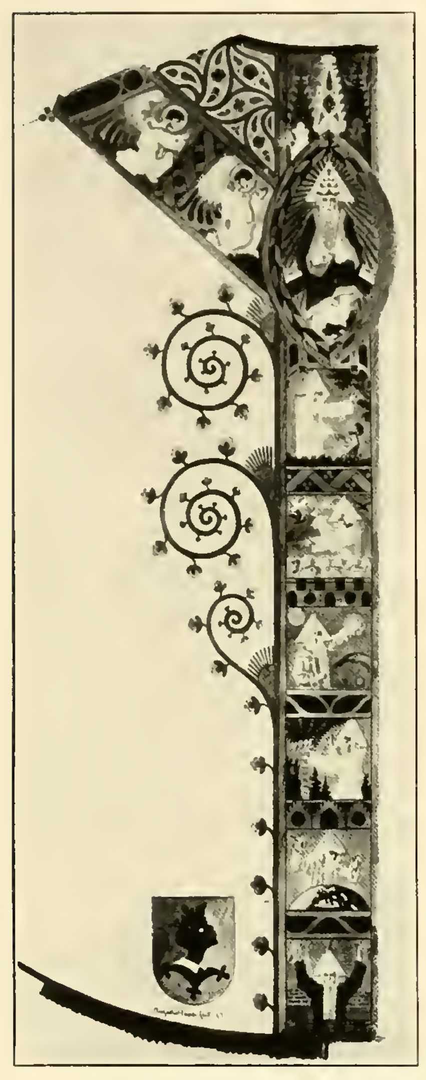
Dazu kommt der vielfach recht beträchtliche Raum, den ein Hain dieser Art einnehmen wird. Mindestens zehn Quadratmeter muß für jeden Baum berechnet werden. Größere Zwischenräume und etwas Abwechslung durch Strauchwerk, Rasen, Wege ist notwendig, um der Anlage die Eintönigkeit zu nehmen. Eine geschmackvolle und praktische Ausführung und Anheftung der Schilder gehört zu den größten Schwierigheiten, und jeder Krieger soll doch seinen besonderen Baum haben! Schließlich steht der Hain den langen Winter

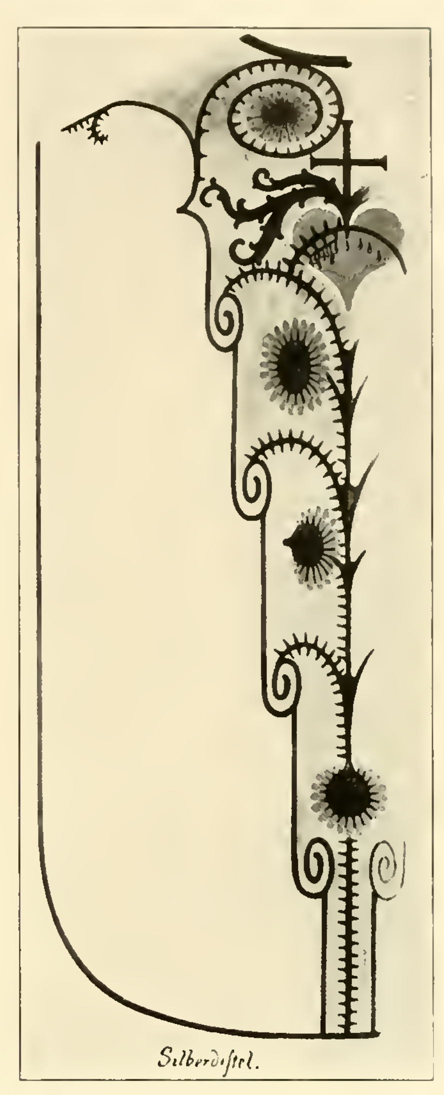




AUGUSTIN PACHER, ENTWÜRFE ZU KASELN. — *Text S. 192*

hindurch kahl und vereinsamt, erfüllt also keineswegs den Zweck, dauernd das Andenken an die Krieger lebendig zu halten. Soll ein Hain diesen Anforderungen entsprechen, so muß er wenigstens schon aus vorhandenem, altem Bestande geschaffen werden können; er muß genügend groß sein, wenn nicht innerhalb des Ortes, so doch unbedingt dicht bei demselben liegen und die nötige Zahl gleichmäßig ausgebildeter Bäume aufweisen. Trifft dies nicht zu, so sehe man ohne weiteres von der Ausführung ab oder beschränke sich auf eine schöne Baumgruppe oder einen einzelnen großen Baum in oder dicht beim Ort. Dazu gehört aber dann mindestens eine Gedächtnishalle, die wenigstens einigemale im Jahre zu benutzen wäre. In bergigem Lande kann eine solche Erinnerungsstätte eher errichtet werden als in der Ebene. Andere Vorschläge mögen, den gegebenen Verhältnissen geschmackvoll angepaßt, noch besser wirken, etwa der Ausbau einer vorhandenen Brücke, die viel begangen wird und das Andenken lebendig hält; ein Bildstock nach Art der ländlichen Heiligenhäuschen, besonders für kleinere Orte, ein schöner Laufbrunnen, vielleicht mit der Figur des Pfarrpatrons, dessen ständig fließendes Wasser die Anlage nicht gar zu tot und kahl erscheinen läßt und als lebendiger Quell nicht ohne tieferen Sinn sein dürfte. Grundsätzlich muß das allzu kriegerische vermieden werden, denn gerade dadurch werden alle diese Denkmäler eintönig. Wenn man die Germania, den sterbenden Krieger, den preußischen Adler, der nicht weiß, ob er von der Spitze fortfliegen

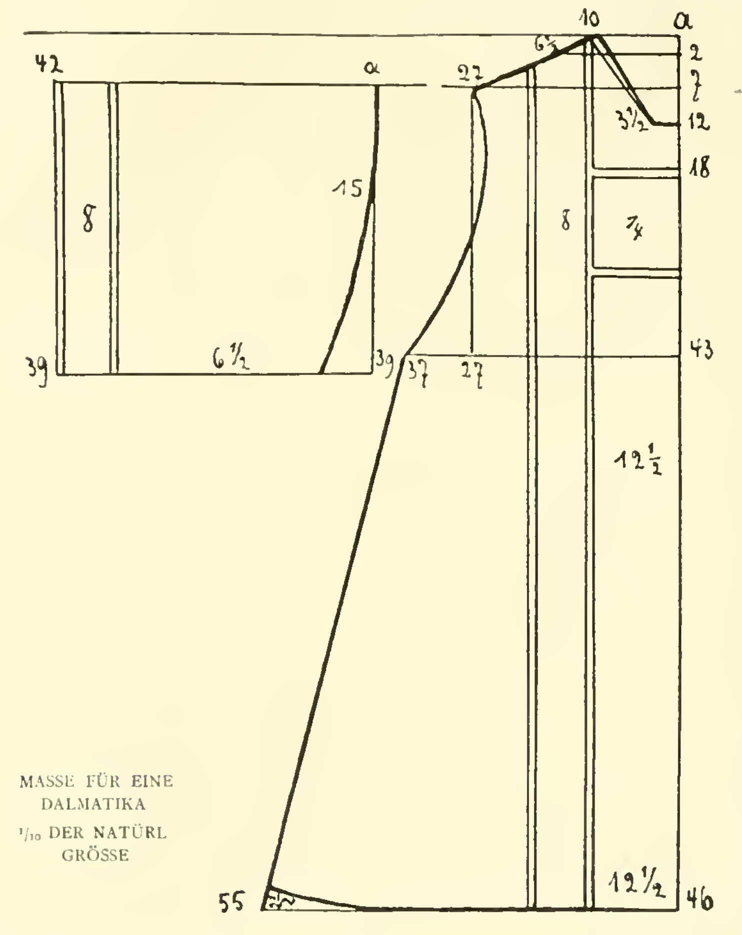




AUGUSTIN PACHER, ENTWÜRFE ZU KASELN. — *Text S. 192*

oder sich hinsetzen soll, die Kaiser-, Bismarck- u. s. w. - Medaillons an jedem Orte sieht, so müssen sie langweilig, wenn nicht abstoßend wirken, zumal die meisten Werke dieser Art von Kunst und gutem Geschmack sehr weit entfernt sind.

Alle diese Gedenksteine haben den einen großen Fehler, daß entweder in der großen Zahl der Namen, oder in der Prunkhaftigkeit der Anlage oder auch in ihrer Geschmacklosigkeit der Wert der einzelnen Persönlichkeit, jedes einzelnen tapferen Kriegers völlig verloren geht. Nehmen wir die besonders in kleinen Orten üblichen Gedenktafeln hinzu, so können wir sie in dieses Urteil ohne weiteres einschließen, wobei hier noch der Mangel jeglichen Kunstwertes hinzukommt. Die Ortsbewohner gewöhnen sich an das schönste Denkmal allzu schnell, sofern es nicht, wie beim Laufbrunnen, zugleich praktischen Bedürfnissen entspricht und zu häufigem Verweilen zwingt. Und dazu sind schließlich die Denkmäler auch nicht geschaffen, daß die Fremden ein paar Minuten vor ihnen stehen bleiben. Auch braucht der Ort sich nicht selbst zu ehren, — und das ist in sehr vielen Fällen die unausgesprochene Absicht —, dadurch daß er jedem Vorbeigehenden zuruft, wieviel er für das Kriegerdenkmal geopfert hat, und wie er seine Gefallenen angeblich in gutem Gedächtnis hält. Denn es ist schließlich nicht jedermanns Sache, sich die nötige Beschränkung aufzuerlegen, wenn zu stattlicherer Ausführung noch so viele Mittel vorhanden wären. Das beste, künstlerischste und stilvollste Denkmal kann immer noch verun-

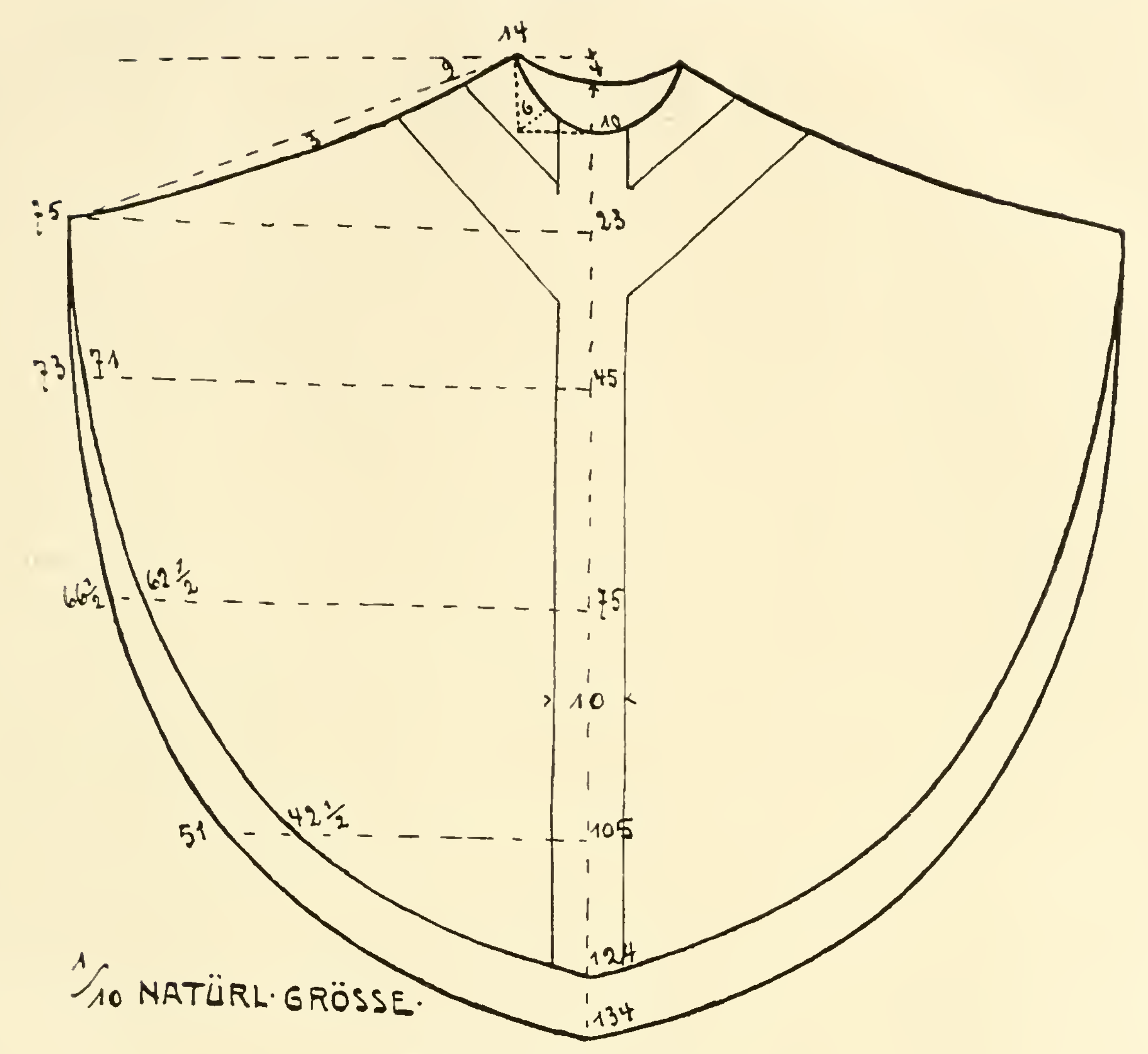


MASSE FÜR EINE DALMATIKA
1/10 DER NATÜRL GRÖSSE

glückt sein, wenn es seiner Umgebung nicht angepaßt ist. Hier gilt vornehmlich: Eines schickt sich nicht für alle d. h. ein kleines Dorf kann kein Mal gebrauchen, das etwa auf einem städtischen Marktplatze sich recht schön ausnehmen würde. Diese kurzen Gedankengänge zeigen schon, wie vielseitig die Denkmalfrage gelöst werden kann, wie groß aber auch die Schwierigkeiten sind, die restlos überwunden werden müssen, um eine in jeder Richtung befriedigende Lösung zu finden.

Personenkultus, sonst ein verpöntes Fremdwort, ist beim Kriegerdenkmal durchaus angebracht, ja unbedingt nötig. Der Einzelne soll gesondert, ganz allein für sich geehrt und der Vergessenheit entrissen werden; als Mensch und Krieger muß er vorallem der Mitwelt, für die er den Tod erlitten, lebendig vor Augen stehen und ihr immer ins Gedächtnis kommen. Das Lebensopfer des Mitbürgers, den wir alle gekannt haben, wirkt ungleich tiefer und nachhaltiger, wenn es uns häufig in seiner ganzen Größe und mit all seinen bitteren Begleitumständen vorgehalten wird. Unmöglich ist das durch eine lange Liste von Namen, zumal wenn sie, selbst auf dem Dorfe, an die hundert und mehr Mitstreiter verkündet. Gewiß wirkt auch die große Zahl an sich erschütternd auf jeden, der sie liest; der einzelne Kämpfer aber geht unter in solcher Zusammenstellung. Vor allem muß auch — und das darf gegen fast alle Kriegerdenkmäler aus früheren Kriegen einmal deutlich ausgesprochen werden — das Religiöse mehr in den Vordergrund treten. Ein Denkmal mag noch so vollkommen alle Bedingungen erfüllen, die in vorstehendem gefordert worden sind, so müssen wir dennoch sagen: Es genügt nicht unseren Anforderungen, die wir als Christen zu stellen berechtigt sind. Wir müssen uns die Frage vorlegen, ob der tiefste Sinn des Kriegerdenkmals nur darin besteht, daß wir, so oft wir seiner ansichtig werden, an die Gefallenen nur erinnert werden. Was denkt sich die Mehrzahl bei dieser Erinnerung? Es wird z. B. niemandem einfallen, auf der Straße ein frommes Gebet für den Gefallenen emporzusenden, wenn er vor einem »Krieger«denkmal steht. Und das ist doch wohl unser erster und bester Liebesdienst, den wir den Streitern erweisen können. Dazu gehört Sammlung, Innerlichkeit und etwas mehr Muße, die draußen im Tagesgetriebe nicht zu finden sind. Im Gegenteil dürften die üblichen Denkmäler den Sinn gerade von dieser Hauptsache abzulenken geeignet sein. Die Kirche allein ist der geeignete Ort, in diesem Sinne auf die Mit- und Nachwelt einzuwirken.

»Der Mensch ist im Leben wie Gras, er blüht wie eine Blume auf dem Felde; wenn der Wind darüber gehet, ist sie nicht mehr da und ihre Stätte kennet man nicht mehr.« Treffender als mit diesen Worten des Psalmisten kann man kaum das Leben der toten Krieger bezeichnen. Wie viele sind es, deren Stätte niemand mehr kennt? Verschüttet, bestattet in Massengräbern, gänzlich verschollen ruhen so manche in Feindesland. Und selbst diejenigen, deren Grab dort noch weiter gepflegt wird, werden bald nicht mehr zu finden sein. Wer will allen diesen einen Denkstein setzen, gleich denen, deren



MASSE FÜR EINE KASEL. — *Text S. 194*

Leiber im Schatten des heimatlichen Gotteshauses ruhen? Wie manche verschlang das Meer, ohne daß man nur annähernd den Ort des Untergangs kennt! Hier ist nicht einmal ein Massengrab vorhanden, das man schmücken könnte und in dem man den Verlorenen geborgen wüßte. — Nur sehr wenige werden in die Heimat zurückgeholt. Wie schnell werden diejenigen vergessen sein, von denen uns gar nichts blieb! Hier muß die Kirche eingreifen, hier muß die religiöse Gemeinschaft zeigen, daß sie das Andenken ihrer Glieder jahrhundertelang wachzuhalten imstande ist. Es sei an die einzelnen Bruderschaften erinnert, die unter dem Schutze der Kirche noch heute ihre Toten aus längst vergangener Zeit nicht vergessen haben. Diese Totenlisten, die am Stiftungstage verlesen werden, genügen uns allerdings heute nicht mehr. Sichtbar müssen die Zeichen der Liebe und des frommen Gedenkens sein.

Schon frühzeitig hat man in den Kirchen Denkmäler errichtet, die nicht mit den Toten in direkter Verbindung stehen, es sind die Memoriensteine, die Epitaphien und die Kenotaphien.

Memoriensteine sind im Rheinland aus dem 9. bis 11. Jahrhundert bekannt. (Drei der ältesten im Münster zu Bonn.) Sie enthalten außer dem Namen des Bestatteten nur den Todestag, aber nicht das Todesjahr. Man schließt hieraus, daß sie den Zweck verfolgten, den Jahrestag des Toten lebendig zu halten, an welchem das Gedächtnis begangen werden sollte; dazu war die Angabe der Jahreszahl nicht nötig. Die Größe dieser Steine und die wachsende Menge mag ihrer weiteren Verwendung hinderlich gewesen sein.

Ihnen ähnlich sind Epitaphien, ursprünglich



AUGUSTIN PACHER, KASULA FÜR MGR. DR. M HARTIG. GRUNDFARBE GOLD, STÄBE SILBER UND GOLD, MEDAILLONS FARBIG, ORNAMENT SILBER MIT DEN WAPPEN DER BAYR. BENEDIKTINER-KONGREGATION. MÖNCHE SCHWARZ. — *Vgl. Abb. S. 205*

wohl Ergänzungen zu großen Steinplatten, welche die Grüfte der innerhalb der Kirche Bestatteten schlossen. Auch hier stellte der begrenzte Raum ein Ziel, und so mag sich die Aufstellung der Grabplatten an den Wänden der Kirche eingebürgert haben. Der geschützte Raum erleichterte dann sehr eine künstlerische und prunkvolle Ausführung mit Bildwerk und plastischen Figuren und Gruppen. Solche Epitaphien findet man überall, selbst in den kleinsten Kirchen. Vielfach galten sie den hohen Burgherrn, den Rittern und Edlen, deren Stammsitz in oder bei dem Orte zu finden ist. Daher sind sie manchmal auch für mehrere Personen, etwa für zwei Eheleute bestimmt.

Unter Kenotaphien versteht man leere Steinsärge, die also den Körper des Toten nicht enthalten, sondern nur eine Ehrung ausgezeichneter Männer darstellen.

Ihnen dem Sinne nach gleich sind die Totenbretter, vor allem in Süddeutschland übliche, lange, schmale Bretter, auf denen der Verstorbene von seinem Tode bis zur Beerdigung geruht hat. Sie wurden dann mit entsprechender Inschrift versehen, einzeln oder in Gruppen an Wegekreuzungen, an Kirchenwegen u.s.w. als Mahnung an den Tod, Erinnerung an den Verstorbenen und Bitte um ein frommes Gedenken aufgestellt.

Ganz ähnlich sind die Totenschilde, die



AUGUSTIN PACHER KASULA

Vorderseite zu Abb. S. 204

seit dem 14. Jahrhundert bekannt, im 15. und 17. Jahrhundert vorallem gepflegt und verwendet wurden.

Der schöne Brauch der Totenschilde geht wahrscheinlich auf die alte Sitte zurück, daß der Ritter bei Aufnahme in den Ritterorden zum Andenken sein Wappenschild in der Kirche aufhängen ließ. Die Deutsch-Ordensakten im Marburger Archiv berichten zum 19. September 1640 ausdrücklich, daß der Novize Adolph Eitel von Nordeck zur Rabenau am 24. Oktober in Mergentheim erscheinen sollte, um am darauffolgenden Tage investiert zu werden. Er hat in die Kirche mitzubringen: drei gerüstete Pferde, einen Leibharnisch, einen Schild, welchen er nach Ordensbrauch und Herkommen malen lassen müsse, und einen Helm. Der Schild solle daselbst zum Gedächtnis aufgehängt werden. (Deutscher Herold XXI. 108.) Daraus entwickelte sich leicht der schöne Brauch der Totenschilde, auch der Bürgerlichen. Hier und da stiftete man solche zu Lebzeiten, um sie nach dem Tode mit den entsprechenden Daten zu ergänzen, oder man schenkte sie ein Jahr nach dem Hinscheiden des zu Ehrenden[1]).

[1]) Über Totenschilde und ihre Wiedereinführung verbreitete sich W. Zils in einem Aufsatze, der im ›Pionier‹, VIII. Jahrg. S. 33 (Febr. 1916) mit Abbildungen erschien.



WEISSE KASULA (RÜCKSEITE). ENTWURF VON A. PACHER. GABELKREUZ ROT MIT GOLD. BEGLEITFORMEN GRÜN MIT VERGISSMEINNICHT. — *Vgl. Abb. S. 207*

In zahlreichen Kirchen werden Schilde dieser Art noch heute aufbewahrt, unter ihnen Stücke von hoher Schönheit. Die St. Elisabethkirche in Marburg enthält 72 Stück (von 1230—1490), die Marktkirche in Hannover 4 Stück vom Jahre 1553, die Grabkapelle in Taisten 3 Stück von 1502, das Münster in Ulm eine ganze Anzahl von 1440, 1447, 1511 usw.; weitere sind zu finden in Wertheim, Boppard, Bozen, Nördlingen, Ulm, Wien. Das Material ist ausschließlich Holz, die Inschrift gemalt oder geschnitzt.

Die außerordentliche Vielseitigkeit, in welcher diese Totenschilde ausgeführt werden können, drängt geradezu darnach, die alte schöne Sitte in ihrer ursprünglichen Form wieder aufzunehmen. Hier ist jeder Familie Gelegenheit gegeben, das Andenken an ihre gefallenen Krieger schlicht und doch schön, künstlerisch wertvoll zum Ausdruck zu bringen und dauernd lebendig zu halten. Die Schilde sind aus gesperrtem Holz anzufertigen, damit sie den Witterungseinflüssen entzogen sind. In der Größe sollen sie einigermaßen übereinstimmen; etwa 50 cm wäre angebracht. In allem übrigen mögen sie die verschiedenartigsten Anschauungen zum Ausdruck bringen. Die Form kann sein rund oval, spitz oval, viereckig, achteckig, schildförmig, unregelmäßig geschnitzt. Die Aufschrift bedecke den ganzen Schild oder nur den Rand, auch die Rückseite ist zu ergänzenden Mitteilungen noch benutzbar. Die Schrift kann gemalt, vertieft oder erhaben geschnitzt oder in Holz bezw. Metall angelegt sein. Außer der Schrift können Darstellungen aller Art Anwendung finden, etwa: das Familienwappen, zwar der nächstliegende Schmuck, der aber in den wenigsten Familien zur Verfügung steht; der Namenspatron, der Pfarrpatron, die Patrone der einzelnen Waffengattungen, hl. Barbara für Artilleristen, Waffen jeder Art als Symbole, möglichst wenig aber das allzuoft angewendete Eiserne Kreuz; weiter Andeutungen des bürgerlichen Berufes (Weberschiffchen, Hammer und Ambos), allgemeine religiöse Darstellungen: der gute Hirt, der leidende Erlöser, die schmerzhafte Mutter Gottes, Familienpatrone, St. Michael, St. Georg oder auch Spruchbänder, welche in Ermangelung eines Bildwerkes die Inschrift sehr beleben können, und noch vieles andere. Hier darf die bescheidenste Einfachheit neben dem reichsten Schnitzwerk hängen und gerade diese Verschiedenheit gibt dem Ganzen einen besonderen Reiz. Man wende nicht ein, daß hierdurch Standesunterschiede hervorträten, die bei der Gleichwertigkeit unserer Krieger nicht angebracht seien; Gleichheit würde einerseits das Ganze eintönig und tot machen; andrerseits sind solche Unterschiede nun einmal vorhanden und kommen überall auch auf den Friedhöfen zum Ausdruck. Auch ist es nicht nötig, daß jede Familie ein Schild stiftet. Ist eine schlichte Ausführung nicht kostspielig, so gibt es doch überall Familien, die selbst bescheidene Kosten



WEISSE KASULA (VORDERSEITE). ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSFÜHRUNG VON DEN FRANZISKANERINNEN IN DILLINGEN. — *Text S. 191*

nicht tragen können. Hier kann die Kirchengemeinde, Kriegervereine, Schützengesellschaften, geistliche Bruderschaften oder irgend ein Gönner eintreten. Das darf auch auf dem Schilde zum Ausdruck kommen.

Diese Schilde gehen am besten in das Eigentum der Kirchengemeinde über, damit diese für ihre Erhaltung Sorge trägt, falls eine Familie ausstirbt, oder aus andern Gründen dem Schilde keine Aufmerksamkeit mehr schenken kann. Selbstverständlich bleibt es Ehrenpflicht der nachkommenden Generationen, für die würdige Instandhaltung der Totenschilde ihrer Familienmitglieder ständig Sorge zu tragen. Es darf erwartet werden, daß dies im Gegensatz zu dem vielbeklagten Verfall der Grabstätten auf den Friedhöfen um so eher geschieht, als die Schilde ständig im Angesicht der ganzen Gemeinde sich befinden und etwa ein mangelhafter Zustand immer wieder zur Ausbesserung mahnt. Die Kirchengemeinde mag für das Aufhängen Sorge tragen. Sind in kleinen Gemeinden nur wenige Schilde zu berücksichtigen, so finden sie vielleicht an den Säulen oder unterhalb der Wandlampen, an den Seiten der Altäre usw. Platz. Bei größerer Anzahl ist die Schwierigkeit, einen richtigen und hinreichenden Platz zu finden, nicht zu verkennen, weil die Monumentalität und vornehme Feierlichkeit des Gotteshauses erhalten bleiben muß. Die Platzfrage müßte von Fall zu Fall gelöst werden. Wo eine befriedigende Lösung derselben nicht zu erreichen ist, müßte die Ausführung des Gedankens unterbleiben oder Einschränkung erfahren. Es gibt aber neugebaute Kirchen mit toten Seitenwänden und Filialkirchen, deren Wände nur papierene Kreuzwege aufweisen. Hier wäre die Verwirklichung der gegenwärtigen Anregung zu wünschen. Die Totenschilde wären Mahner zum Fürbittgebete und sollten den Angehörigen der Verstorbenen stets die Erinnerung an sie auffrischen.

Ein Besuch dieser Gedächtnismale auch außerhalb des Gottesdienstes ist überall erheblich erleichtert, zumal die Friedhöfe in sehr vielen Fällen leider schon weit draußen vor den Toren des Ortes liegen und viel weniger besucht werden als ehedem. Früher diente der Kirchhof nach dem Hauptgottesdienste sozusagen als Versammlungsort für die Gemeinde,



KASULA. ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSFÜHRUNG DURCH DIE FRANZISKANERINNEN IN HOHENWART BEI PFAFFENHOFEN. IN DER ZWEITEN AUSFÜHRUNG SCHWARZ MIT GOLD, ORNAMENT IM KREUZ GRAUGRÜN

Text S. 191

besonders für die ältern Leute, die dann, zwischen den frischen und alten Gräbern wandelnd, Zwiesprache mit ihren Toten hielten.

Dazu kommt noch die besondere Ehrung jedes einzelnen Toten. Vielfach werden für die Gefallenen Meßstiftungen gemacht, was um so eher von jeder Familie erwartet werden darf, als die Kosten der Beerdigung und des Grabmals gespart worden sind. Ist dies nicht allen möglich, so können auch hier die Bruderschaften und Vereine einspringen und für ihre gefallenen Mitglieder das nicht zu Erreichende oder von den Berufenen Versäumte nachholen. Bei diesen Totenämtern sollen dann die Schilde der betreffenden Krieger einzeln oder zu mehreren im Chor unter Blumenschmuck Aufstellung finden, wie es heute mit der Tumba geschieht, die doch auch nur ein Gedächtnismal ist. Das ist eine Ehrung, wie sie bisher keinem Toten zuteil wurde und zuteil werden konnte. Diese Ausnahmestellung sei den Kriegern gern eingeräumt. Für alle Zeiten ist ihnen auf diese Art die Ehre gesichert.

Ein weiterer Gedanke mag hier und da noch ausführbar sein; vor den Reihen der Schilde eine Vorrichtung zum Aufstellen von Kerzen anzubringen. So kann auch der Geburts- oder Namenstag sinnvoll durch ein Lämpchen gefeiert werden.

Ganz besondere Achtung verdient die gute Ausführung der Schilde. So sehr der einzelnen Familie innerhalb gewisser einzuhaltender Richtlinien, die namentlich hinsichtlich des Umfanges aufzustellen sind, die möglichste Freiheit zu lassen ist, was die Art des Schmuckes betrifft, so strenge muß darauf gehalten werden, daß nur künstlerisch einwandfreie Werke aufgehängt werden dürfen. Geschmacklosigkeiten, wie auf den meisten Friedhöfen (Perlkränze, Photographien, protzige fremde oder gar künstliche Steine, Porzellanengel und vieles andere) dürfen unter keinen Umständen zugelassen werden. Der Kirchenvorstand übernehme auch nicht ohne weiteres das Richteramt, sondern bestimme wirklich sachverständige Leute hierzu.

An Künstlern, die zur Herstellung guter Stücke befähigt sind, fehlt es nicht. Abbildungen alter Vorbilder sind zahlreich vorhanden und eine Sammlung solcher gibt den Familien hinreichend Anhaltspunkte für Bestellung neuer Entwürfe, die an sich schön, zugleich auf den Charakter des Gotteshauses und seiner Ausstattung, wie auf die nächste Umgebung gebührend Rücksicht nehmen müßten. Steht den Wählenden dann noch eine fachgemäße Beratung zur Seite, so wird ein alter Brauch unserer Vorfahren wieder zu Ehren kommen und ein schöner Schmuck geschaffen werden, der in alte und neue, in Stadt- und Dorfkirchen paßt und den Stiftern

wie den Toten zu dauerndem Andenken, dem Gotteshause zugleich zur Zierde gereicht.

Soll darüber hinaus noch ein gemeinsames Gedächtnismal errichtet werden, so mag dies den Gemeinden oder Kriegervereinen unbenommen sein. Beide Gedanken können recht gut nebeneinander verwirklicht werden.

STIEFKINDER DER AUSSTELLUNGEN

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ
(Berlin-Halensee)

Auf den vielen Kunstausstellungen, deren sich deutsche Städte seit längerem und noch bis in die Kriegszeit herein erfreuen, fehlt es gewiß nicht an Fülle und Mannigfaltigkeit. Namentlich Malerei und Plastik werden so reichlich dargeboten, daß niemand über Mangel an Auswahl zu klagen hat. Dagegen sind drei Kunstgattungen dahinter zurückgesetzt, teils in der Quantität, teils und noch mehr in der Aufmerksamkeit, die von den Ausstellungsdirektionen und vom Publikum ihnen gewidmet wird: die Baukunst oder Architektur, die Griffelkunst oder Graphik und das Kunstgewerbe.

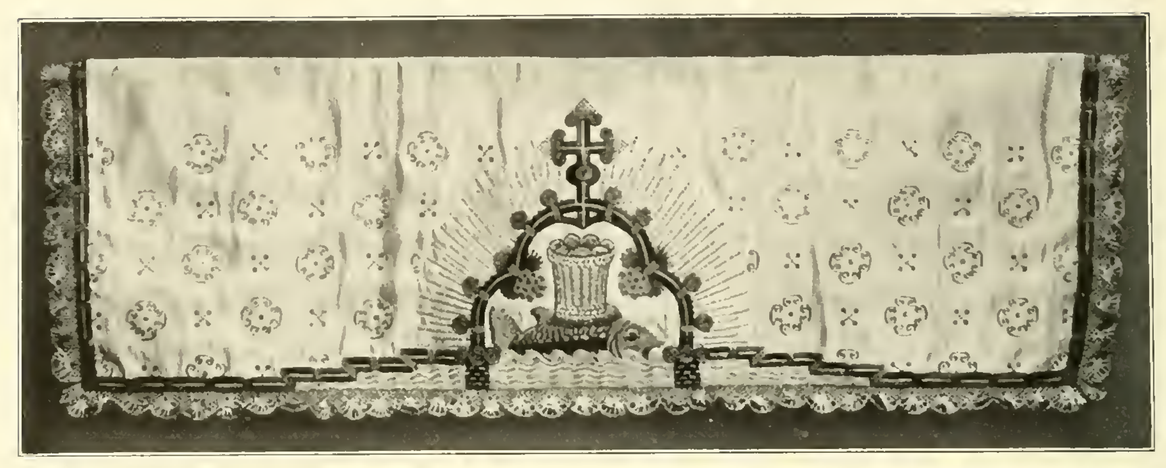
Über die Zurücksetzung dieser dreie ist bisher am meisten bei der Architektur, am wenigsten beim Kunstgewerbe geklagt worden. Die Vernachlässigung der ersteren ist öffentlichkeitskund und längst Anlaß zur Entrüstung beteiligter Architekten; ein oder das anderemal soll ein solcher seine Ausstellungsobjekte zurückgezogen haben, weil sie von den »Hängern« allzu nachlässig behandelt worden waren.



KASULA. ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER. GRUND WEISS, KREUZ GOLD, FRÜCHTE ROT

Über eine Zurücksetzung des Kunstgewerbes scheint trotz seines Fehlens auf den »großen« Ausstellungen (etwa München ausgenommen) nicht oder weniger geklagt zu werden; bis vor dem Kriege waren ja seine Spezialausstellungen sogar üppig, und noch 1916 haben es die Bulgaren zusammen mit Malerei und Plastik gebracht. Aber wenn wir von der ziemlich regelmäßigen Ausstellungstätigkeit der kunstgewerblichen Museen, Vereine und Lehranstalten absehen, so waren wenigstens die übrigen solchen Darbietungen großenteils einseitig: sie begünstigten die Raumkunst, das Innenensemble, und ließen die Einzelzweige des Kunstgewerbes dahinter zurückstehen. Von Gegensätzen der Richtungen und Geschmacke jedoch, beispielsweise also von der nicht eben eine Vielseitigkeit fördernden Übereinfachheit, sei hier ebenso abgesehen, wie unsere gesamte Darlegung diesen Gegensätzen gegenüber unparteiisch, »neutral« sein will und muß. Jedenfalls könnten wir eine abermalige Kunstgewerbe-Ausstellung, ähnlich der Dresdener von 1906, gut brauchen.

Fragt sich nun weiter, ob und wie die Zeitverhältnisse in jenem dreifachen Mangel Wandlungen herbeiführen werden und etwa auch bereits herbeigeführt haben! Tatsächlich



AUGUSTIN PACHER — VELUM FÜR CIBORIUM

glauben wir hoffen zu dürfen, daß einige schon vorhandene Ansätze günstige Weiterentwicklungen jener drei Künste als Ausstellungsgebiete zur Folge haben werden. Denn erstens ist die Graphik weitesten Sinnes, wenigstens in der Handzeichnung (zumal illustrativ), teilweise auch in der Lithographie und Radierung durch den Krieg und durch die vielen Kriegsausstellungen begünstigt. Zweitens sind in der Architekturwelt die neuen Probleme des »Wiederaufbaues«, einigermaßen auch Probleme von Notstandsbauten für Gefangene, Flüchtlinge usw., zugewachsen; das verstärkt auch das baukünstlerische Interesse der Öffentlichkeit und gibt dem Ausstellungswesen in neuer Weise zu tun. Das wenigste ist, drittens, vorläufig für das Kunstgewerbe auf Ausstellungen in Sicht; haben doch sogar die eigentlich kunstgewerblichen Ausstellungen seit dem Krieg anscheinend aufgehört! Immerhin kann auch da der Wiederaufbau zugleich Aufgaben der Innenausstattung nach sich ziehen; und falls es stimmt, daß wir jetzt einer größeren Schlichtheit und Heimatsweise im künstlerischen Ausdruck unseres Lebens entgegengehen, so ist gerade für das Kunstgewerbe, also für die am unmittelbarsten das tägliche Leben ausprägende Kunst, eine erhöhte Aufmerksamkeit auch auf den Kunstmärkten zu erwarten.

Sodann fragt es sich insbesondere, was gerade in der Ausstellungstechnik geleistet werden kann, um jene drei Kunstgattungen besser zu pflegen. Nun liegt hier die Einrede nahe, daß doch bereits genug dafür geschehe, beispielsweise auf den »Großen Berliner Kunstausstellungen« für die Graphik, die man vielleicht sogar als das Beste auf jenen Ausstellungen bezeichnen könne, daß aber das Publikum die graphischen Säle halb leer, die



VELUM NACH ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER. ZUM JUBILÄUMSORNAT FÜR HOHENWART GEHÖRIG

Vgl. S. 211, 212 und 213

architektonischen fast ganz leer lasse, namentlich weil es seine Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit an den eingängigeren Malereien und Plastiken, zumal den Sensationsstücken in den vordersten Sälen, erschöpfe. Indessen weiß doch jeder Kenner, daß das Publikum bereit ist, sich lenken zu lassen, daß auch da uralte Weisheitssprüche gelten, selbst wenn gegen die ständigen Neigungen der meisten Menschen zum künstlerisch Minderwertigen und Äußerlichen — beispielsweise gegen die Schädigung unserer Graphiker durch die photomechanische Konkurrenz — nur immer wieder und ohne Aussicht auf rasche Erfolge angekämpft werden muß.

Im Ausstellungswesen wird es nun vor allem nötig sein, die Graphik und Architektur aus ihrer ständigen Verbannung in ungünstige rückwärtige Säle zu erlösen und sie weiter nach vorne hin zu bringen, auch wenn die allerersten Säle aus irgendwelchen Verpflichtungen den »Riesenschinken«, den Ruhmesporträts und den Salomeplastiken verbleiben. Ferner dürfen die Ausstellungsstücke jener beiden Künste nicht ebenso wie die Gemälde gehängt werden. Zunächst paßt Farbloses, also abgesehen von farbiger Graphik, nur in solchen Werken an die Wand, die einen größeren Umfang und etwas »Malerisches« besitzen, wie beispielsweise Radierungen von F. Schmutzer. Ferner ist gewöhnlich gar nicht soviel Wandraum vorhanden, um die meist kleinen Kunstblätter oder Photographien in der dem Beschauer passenden Höhe aufzunehmen. Wie viele Feinarbeiten hängen da zu hoch — wohl noch häufiger, als es umgekehrt mit Plastiken der Fall ist, die allermeist zu tief stehen und dadurch besonders in den Gesichtern der Figuren verdunkelt werden! Man sehe sich nur einmal in Graphiksälen, denen Kleinplastiken eingefügt sind, daraufhin um! (Beispiele in der »Großen Berliner« von 1916, Saal 47 c.)



KASEL, NACH ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON DEN FRANZISKANERINNEN IN HOHENWART. — *Vgl. Abb. S. 212 und 213*

Pulte brauchen wir für unsere griffel- und baukünstlerischen Ausstellungen! Unter Glasschutz, etwa 20—45° gegen die Wagrechte geneigt, lassen sich die Kunstblätter u. dgl. nicht nur bequemer zum Sehen, sondern auch in größerer Menge unterbringen. Vorbilder dazu gibt es wohl in jedem Kupferstich- und Kunstgewerbemuseum, doch auch schon auf Marktausstellungen. Für künstlerisch weniger Feines, z. B. für Architektur-Reproduktionen, empfehlen sich auch Drehgestelle, gleichfalls mit leicht zu findenden Vorbildern. Lesezimmer, mindestens Lesetische, mit aufliegenden Mappen usw., sollten schon aus Gründen des Rastbedürfnisses der Besucher nirgends fehlen.

Für die Graphik könnte noch wenigstens einmal der Versuch gemacht werden, ihre Unterarten räumlich zu trennen, indem je ein Saal dem Tiefdruck, dem Flachdruck, dem Hochdruck eingeräumt würde, stets mit Vereinigung von Farbigem und Schwarz-Weiß, weiterhin einer den Handzeichnungen, etwa auch einer den Aquarellskizzen u. dgl., oder wie's eben das vorhandene Material nahelegt, während Architektonisches besser ohne Artentrennung beisammenbleibt oder etwa andersartig, z. B. topographisch, geschieden wird.

Damit kann wohl auch ein weiteres Übel unseres graphischen und architektonischen Ausstellungswesens leichter zu bekämpfen sein: der Mangel an genügenden Erläuterungen bei den Werken selbst und im Katalog. Was dieser in der Regel den Griffel- und Baukunst-



DALMATIKA, NACH ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON DEN FRANZISKANERINNEN IN HOHENWART. — *Vgl. Abb. S. 210, 211 und 213*

Objekten antut, teils durch nichtssagende Namen (»Zeichnung«, »Architekturen« usw.), teils durch direkte Fehler, teils durch Vernachlässigung der Pflicht zu Angaben, die selbst der Bewanderte braucht: das würde doch wohl manche Entrüstung hervorrufen, wenn wir uns nicht bereits angewöhnt hätten, solchen Mängeln gegenüber zu schlafen.

Namentlich die Architekturausstellungen bedürfen sachlicher Aufschlüsse, nicht zuletzt bei den vielen Reproduktionen von Anbauten, Umbauten, Wiederherstellungen, bei denen ja die Unterscheidung des Alten und des Neuen wesentlich ist. Man kann in solchen Aufschlüssen reichlich weit gehen, sogar mit einem Zug zum Didaktischen. Der durchschnittliche Ausstellungsbesucher versteht ja von diesen Dingen zu wenig, soll aber und möchte etwas davon verstehen; wozu ist denn sonst die Ausstellung da? Und auch der Fachmann durchschaut nicht jede Technik, jede Situation völlig oder gar auf den ersten Blick, wenn ihm nicht manches näher bezeichnet wird. Wie weit dann die Photographien und Zeichnungen von Gebäuden durch Modelle ergänzt werden können, was ja wiederum nichts Neues mehr ist, und welche sonstigen Hilfen des Verständnisses da aufzuwenden seien, ist wahrlich nicht schwer im ganzen und einzelnen auszusinnen.

Noch eine Geschmacksfürsorge tut bei allen graphischen Blättern not, einschließlich der Wiedergaben von Bauwerken, und zwar wenigstens dann, wenn die Blätter nicht in Mappen oder etwa Büchern, sondern in Pulten und — ganz besonders — an Wänden besichtigt werden. Wir meinen das viele Weiß, das gewöhnlich alle Kunstblätter umrahmt, und das dem Schreiber dieser Zeilen als ein Vergehen gegen optischen Geschmack erscheint, zumal wenn es, gar noch etwa durch schwarze Rahmen verstärkt, die Wände geradezu durchlöchert. Mag man es nun mehr oder weniger dämpfen, verkleinern oder sonstwie leidlicher machen: so wie bisher darf es nicht bleiben.

Und der Kupferstich? Das heißt: ist die Griffelkunst nicht beträchtlich zurückgegangen? Das Schwinden des Kupferstiches, sogar des reproduzierenden, nun erst des Originalstiches, jenes herrlichen Ruhmes deutscher Kunst im Beginne der Neuzeit, ist außerordentlich bezeichnend und schwerlich allein durch eine »malerische« Überlegenheit der Radierung über das »Zeichnerische« des Kupferstiches zu erklären. Jedenfalls spielt dabei ein Bedürfnis nach Verfahren mit, die keine besonderen technischen Ansprüche machen, sondern möglichst so auf die Platte zeichnen lassen, wie man sonst auf Papier oder dergleichen zeichnet.

Das hängt aber auch wieder, als Ursache oder als Folge oder als beides, mit einer trotz aller Renommierworte ungenügenden Schätzung und Kenntnis der Griffelkunst zusammen. Man muß da intimere Erfahrungen aus der Kunstpflege und dem Kunstverkehr haben, um zu wissen, wie verächtlich oft die Graphik abgetan wird. »Die Graphiker sind alle schlechte Maler.« »Kommen Sie mir nicht fortwährend mit Ihrem Steckenpferd, der Graphik!« Indessen wird ein Pferd, das ein Dürer und ein Rembrandt und ein Rubens und ein Menzel geritten haben, also nicht gerade schlechte Maler, schwerlich von schlechtester Rasse sein. Wenn man jedoch



PLUVIALE, NACH ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON DEN FRANZISKANERINNEN IN HOHENWART. IM STAB DIE ATTRIBUTE DER APOSTEL. ZUM JUBILÄUMSORNAT DES PFARRERS IN HOHENWART, GSTL. RAT FISCHER GEHÖRIG
Vgl. Abb. S. 211 und 212

durchaus alles tut, um die Rasse zu verschlechtern, so wird aus dem Pferd allerdings schließlich ein Steckenpferd.

Mögen also unsere Ausstellungen auch da belebend wirken! Mögen unsere Kunstzeitschriften mithalten! Im großen ganzen vernachlässigen sie immerhin kein Kunstgebiet, enthalten unter sich ja auch eigene Kunstgewerbeblätter und ein paar Spezialorgane für Graphik. Doch der Ton, den unsere Kunstakademien angeben, klingt auch anderswo wider: der Griffelkunst widmen sie meist gerade noch eine äußere Gleichberechtigung, der Baukunst einiges, das vom technischen Hochschulwesen übrigbleibt, dem Kunstgewerbe erst jetzt etwas. Ungefähr ebenso machen es die großen Ausstellungen, und die Kunstjournale sind zwar vielseitiger, begünstigen jedoch immer noch Malerei und Plastik, überlassen insbesondere das Kunstgewerbe an speziellere Periodica. Und schließlich geht letzteres auf der einen Seite in Raumkunst auf und wird von der anderen als »Nutzkunst« (ein fürwahr ungerechtes und schädliches Wort!) zurückgesetzt.

Wenn aber ein Kunstfreund fragt, was und wie er bei mäßigen Mitteln und Räumen am zweckmäßigsten sammeln könne, so mag man ihm bündig antworten: erstens Graphik, etwa samt Architekturdarstellungen, jedoch mit ordentlicher Verwendung von Mappen und Ständern; zweitens Kunstgewerbe, und zwar mit Bevorzugung kleinerer Stücke — vom Gegensatz gegen Kitsch und Greuel in Majolikavasen und Marinenippes oder dergleichen nicht erst zu sprechen!

Den Verlegern und Kunstschriftstellern aber sei empfohlen, daß sie — vielleicht in Verbindung mit Ausstellungsgelegenheiten — ein übriges tun, um das liebe Publikum etwas mehr an die drei zurückgedrängten Kunstgattungen zu mahnen und es instruierend, ja selbst erziehend zum Mithelfer bei ihrer vollen Wiederaufnahme ins öffentliche Interesse zu machen.

WILHELM CAMPHAUSEN

Von W. ZILS-München

Wilhelm Camphausen, dessen 100. Geburtstag auf den 8. Februar fiel, eignet in der Geschichte der Geschichts-, Kriegs- oder Schlachtenmalerei eine größere Bedeutung als ihm die Kunstgeschichte allgemein einräumt.



KASULA ZU EINEM GANZEN ORNAT. BESTIMMT FÜR DIE NEUE KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NÜRNBERG. ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSFÜHRUNG DURCH DIE FRANZISKANERINNEN IN HOHENWART BEI PFAFFENHOFEN

Allein der Umstand, daß er der erste berufsmäßige Kriegsmaler der Düsseldorfer Schule war, der das Tun und Treiben der Soldaten im Krieg und Frieden zum fast ausschließlichen Gegenstand seiner Tätigkeit machte, rechtfertigt in seinem Jubiläumsjahr eine Würdigung.

Camphausen, der 1818 zu Düsseldorf geboren ward, erhielt von Alfred Rethel den ersten Zeichenunterricht, 1834 trat er in die Vorbereitungsklasse der Düsseldorfer Akademie ein, arbeitete darauf fünf Jahre unter C. Sohns und Schadows Leitung, erhielt dann Atelier und Meisterklasse, in der er mit der kurzen Unterbrechung einer Studienreise über Berlin und Dresden nach München bis 1850 blieb. An der Stätte, an der er gelernt, wurde er 1859 zum Professor der Akademie ernannt.

Der äußere Lebensgang des Künstlers zeigt eine gründliche Ausbildung und gründlich und tüchtig waren auch die Bilder, die Camphausen nach seinem Tode am 18. Juni 1885 hinterließ. Camphausen ging von der Düsseldorfer Schule aus. Er arbeitete dort zu einer Zeit der politischen Erregung, die namentlich im Rheinland in lodernden Flammen zündete. Man war auch in der rheinischen Kunststadt garnicht gut preußisch gesinnt und für Camphausen mag es ein Wagnis bedeutet haben, damals als preußischer Malerhistoriograph aufzutreten. Die Erklärung für den Charakter seines Schaffens gibt uns vielleicht Rosenberg, wenn er erzählt, daß dem Künstler seine Dienstzeit bei den rheinischen Husaren die Augen für die militärische Welt öffnete. Die allgemeine Dienstpflicht übte hier einmal auch auf einen Künstler einen wohltuenden Einfluß aus. Er, der bisher inmitten der romantisch-historischen Schule eines Lessing u. a. gestanden, gab gleichsam aus dem Sattel heraus

seinen Studien eine andere Wendung, die auch die Akademie anerkannte. Die Gewandtheit in der Darstellung von Roß und Reiter, die er während seiner Militärzeit sich aneignete, zeichnet seine sämtlichen Bilder aus, die bald danach in produktionsfreudigem Fleiß entstanden. Frisch und keck wie ein Reitersmann, der mit sprengendem Roß den Rheinsand hinter sich aufwirbeln läßt, griff er in die Geschichte ein wie er sie sah: In Ausschnitten, packenden Einzelheiten und kulturgeschichtlich wertvollen Episoden. Was Camphausen gab, sind nicht die ernsten, scharf durchdachten Werke des archivalisch arbeitenden Historikers, sondern die reizvolle Zukost zu ihnen, die Briefe und Tagebücher, die der Historiker trotz der ihnen anhaftenden Mängel einer vielleicht häufig subjektiven Empfindsamkeit nicht missen darf und will.

Mit romantischen Reiterszenen[1]) begann Camphausen im Jahre 1838, aber schon mit 23 Jahren setzte er mit der »Flucht Tillys bei Breitenfeld« als Schilderer der vaterländischen Geschichte ein, der er bis zur Beendigung seiner künstlerischen Laufbahn treu blieb. In dieser Schilderung will

[1]) Die ersten Bilder waren: Gepanzerte Reiter aus dem Gefecht kommend (1838) im Wallraf-Richartz-Museum, Schlachtszene (1838), Beduinen auf der Lauer und Pferdetränke (1840).



FAHNE DES III. ORDENS FÜR TAUFKIRCHEN A. D. VILS.
ENTWURF VON AUGUSTIN PACHER, AUSFÜHRUNG DURCH DIE AUERSCHE KUNSTSTICKEREIANSTALT IN MÜNCHEN



MITRA, WIE S. 217. GRUNDSTOFF ECHTER GOLDSTOFF, FIGUREN USW. GANZ HANDGESTICKT

Camphausen gewürdigt werden, denn was er sonst schuf, ist zwar nicht das Schlechteste unter seinen Werken, es mag uns aber bei einer Betrachtung seines Lebenswerkes quantitativ als gering erscheinen. Außer den Ereignissen der deutschen, speziell preußischen Geschichte reizten ihn die Gegensätze zwischen dem Adel Englands und seinen Demokraten aus der Zeit Karls I. zum bildnerischen Vorwurf, die sich aus dem Kampfe des alten und neuen England, der Katholiken und der fanatischen Puritaner entwickelten. Seine erste Arbeit in dieser Richtung (1846) sind die »Cromwellschen Reiter« in der National-Galerie, die den herannahenden Feind beobachten, wobei der dunkel umwölkte Himmel, die öde und farblose Landschaft, auf die sich bald begebenden Greuel hinzuweisen scheint. Die Beschäftigung mit der Geschichte Englands hielt Camphausen jedoch nicht ab, auch im gleichen Jahre auf die deutsche Geschichte zurückzugreifen mit der Darstellung des „Reitergefechtes des preußischen 1. Kürassierregiments« und des »Grafen Heinrich zu Solms in der Schlacht bei Neerwinden«. Inhaltlich formell befriedigt die 1847 entstandene Szene »Aus der Zeit Cromwells« — heute im Besitz der Münchener Neuen Pinakothek —, die eine gefangene englische Familie darstellt, die puritanische Soldaten fortführen. Die fünfziger Jahre füllen zwar ebenfalls noch hauptsächlich die in den Sitten und Kostümen lebendigen Bilder[1]) der englischen Revolution aus. In diese Zeit fällt auch ein vereinzelter verunglückter Griff in noch ferner zurückliegende Zeiten mit einem unter dem Einfluß des münchner Aufenthaltes und der dortigen romantischen Schlachtenmalerei (1845) entstandenen großen Bilde »Gottfried von Bouillon in der Schlacht bei Askalon«.

Noch im Jahre 1851, als sein einziges eigentlich historisches Bild »Die Flucht Karls I. nach der Schlacht bei Nasely (1631)« entstand, malte Camphausen »Gustav Adolfs Dankgebet nach dem Siege bei Breitenfeld«. Das ureigenste Gebiet war wieder betreten, wurde zwar nochmals für 9 Jahre zeitweise verlassen, aber 1860 führte der Weg dauernd zu ihm zurück mit dem »Rheinübergang der Schlesischen Armee unter Blücher bei Caub am 1. Januar 1814«. Aus dem Jahre 1860 stammt der »Flanqueur vom 7. preußischen Husarenregiment 1815« und schon »Das lustige Jagen bei Roßbach«. Die Geschichte Friedrichs des Großen, zu der sich der Künstler bereits 1839 mit seinem dritten Bild »Retirade österreichischer Kürassiere im Siebenjährigen Kriege« hingezogen

[1]) Bilder aus dieser Zeit sind u. a.: »Szene auf einem von Cromwellschen Soldaten erstürmten Schloßhofe« (1884), »Karl II. auf der Flucht aus der Schlacht bei Worcester« (1849), »Puritaner den herannahenden Feind beobachtend« (1850) im Neuen Museum, Hannover, »Puritaner auf der Morgenwacht« und »Nächtliche Flucht eines vornehmen Brautpaares vor Puritanern« (1852), »Gefangene Kavaliere aus der Zeit Karls I.«, »Der Parlamentär« (1853), »Puritaner auf der Wanderung von Kavalieren verhöhnt« und »Puritaner auf der Wacht« (1855).

fühlte, hatte die Zeit des Dreißigjährigen Krieges abgelöst. In bunter Folge gab Camphausen lebenswahre Schilderungen aus dem Leben dieses Fürsten[1]), aus dessen Leben er mit dem Griffel zehn der hauptsächlichsten Momente dem deutschen Volke 1855 vermittelte[2]). Die Bilder begleiten nicht nur den Text, sondern fügen sich in ihn vom Gesichtspunkt des lebendigen Interesses ansprechend ein. Camphausen begegnet sich hier mit Menzel, mit dem er den politisch-patriotisch-militärischen Sinn gemein hat und mit dem ihn auch der Gegensatz zu andern Geschichtsmalern wie Anton von Werner verbindet, die allzusehr in nüchterner und äußerlicher Auffassung stecken blieben. Frisches Beobachtungstalent und gediegenes zeichnerisches Können charakterisieren auch seine übrigen graphischen Werke wie seine Radierungen zu Hauffs »Reiters Morgenlied« und »Prinz Eugen«[3]) und die 20 großen Schilderungen zu Immermanns »Tristan und Isolde«. Seine ursprüngliche Richtung hütete ihn selbst in dieser Zeit seiner romantischen Epoche, die in seiner Verlobung Nahrung fand, vor einer zu weichen und süßen ausgesprochenen Sentimentalität. Am prächtigsten sind seine Karikaturen, wie auf das Militärleben in den »Fliegenden Blättern« und den »Düsseldorfer Monatsblättern« oder auf seine Düsseldorfer Kollegen. In den bei Severin in Düsseldorf 1855 gedruckten »Schattenseiten der Düsseldorfer Maler nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen« gibt er mit H. Ritter mit großer Leichtigkeit des bildnerischen Ausdrucks das jedem Maler Eigentümliche, wobei er auch die Lieblingsbeschäftigung nicht vergißt, deren Ausübung plötzlich das Malen



MITRA IM LITAUISCHEN STIL. IM AUFTRAG DES H. H. BISCHOFS MATULEVICANS IN WILNA ENTWORFEN VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON DER AUERSCHEN KUNSTSTICKEREIANSTALT IN MÜNCHEN

unterbricht. Zur Pflege des geselligen Gemeinschaftsgeistes trug er auch sonst in Wort und Schrift bei. Für den Malkasten, dessen Vorsitzender er lange Zeit war, schrieb er Gedichte und Festspiele und verfaßte und illustrierte die »Chronica de rebus Malcastaniensibus«.

Das eigene kriegerische Erleben als Leutnant im Schleswig-holsteinischen Feldzug 1864 sowie zwei Jahre darauf als Schlachtenmaler[1]) im Hauptquartier des Kronprinzen Friedrich im Preußisch-österreichischen Krieg boten zwar für die nächsten Jahre Stoff. Die Bilder, die hier hervorzuheben sind, stehen entschieden auf einer höheren Stufe des künstlerischen

[1]) Bilder aus dieser Zeit sind u. a.: »Seydlitz in Gotha«, »Friedrich II. und das Dragonerregiment Ansbach-Bayreuth nach der Schlacht bei Hohenfriedberg«, »Parade Friedrichs des Großen bei Potsdam«.

[2]) Friedrich der Große, für das deutsche Volk dargestellt von Ludwig Hahn, mit zehn Bildern aus dem Leben Friedrichs des Großen von W. Camphausen, Berlin 1855.

[3]) Lieder und Bilder, Düsseldorf 1843, II. Band.

[1]) Die köstlichste Gabe schenkte Camphausen vielleicht in seinem mit Holzschnitten nach eigenen Zeichnungen geschmückten Tagebuch »Der Maler auf dem Kriegsfeld«, Bielefeld, Leipzig 1865.



TRAGHIMMEL FÜR PFAFFING BEI WASSERBURG. ENTWURF VON ALOIS MÜLLER. AUSFÜHRUNG DURCH DIE AUERSCHE KUNSTSTICKEREIANSTALT IN MÜNCHEN

Könnens als die Schlachten- und großformatigen Porträtbilder aus dem Kriege 1870/71, den Camphausen in der Heimat erlebte, trotz deren weiter Verbreitung in Stichen und Lithographien. Und schauen wir eine Aufstellung seiner rund 100 ausgeführten Werke oder die 46 Handzeichnungen der Nationalgalerie durch, so findet sich vielleicht die Erklärung. Im Kriegsjahr 1864 entstanden neben der »Erstürmung der Insel Alsen«, die »Dänischen Spione«, »Düppel nach dem Sturm«, »Der Siegesgesang der preußischen Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen« (1757), im Kriegsjahr 1866 neben Episoden aus dem Reitergefecht von Skalitz Szenen aus dem Schlesischen Kriege 1741, die folgenden Jahre neben

einem »Vor Wien«, »Nach der Schlacht bei Königgrätz« der »Dragonerattacke bei Nachod« usw. die Darstellung »Friedrich der Große am offenen Sarg Schwerins«. Im Kriegsjahr 1870/71 malte Camphausen gediegene Bilder aus der älteren Geschichte[1]). Und nach dem Deutsch-französischen Krieg, als die aus diesem erblühten künstlerischen Früchte reifen sollten, vertiefte sich Camphausen abermals zunächst in die Vergangenheit. Er malte zunächst die durch die Lithographien von A. Bournye und C. Süßnapp bekannten überlebensgroßen Porträts des Fürsten Leopold von Dessau, des Prinzen Heinrich von Preußen, Ziethens, Schwerins, Seydlitz', und erst nach deren Vollendung die Bilder, die ihn durch die Griffel der genannten Lithographen und G. Engelbachs und P. Rohrbachs populär machten, die im Format gewaltigen aber mehr konventionell gemalten Feldherrnporträts Kaiser Wilhelms, Bismarcks, Moltkes usw. und nach Ende der siebziger Jahre, als die Schlachtenszenen »Bei Gravelotte«, »Der Siegeseinzug in Berlin«, »Kaiser Wilhelm und seine Paladine vor Paris« usw. auf der Staffelei standen, schließen sich inmitten der durch Aufträge wachsenden Arbeit Bilder wie »Bei Roßbach«, »Die 8. Husaren bei Waterloo«, »Der Große Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin« usw. ein.



RÜCKSEITE EINER FAHNE DES III. ORDENS. ENTWURF VON FRIEDRICH WIRNHIER, AUSFÜHRUNG IN BATIK. — *Vgl. die farbige Sonderbeilage*

Die Erklärung für die Tatsache, daß der »Kriegs- und Schlachtenmaler« Camphausen in kriegdurchtobten Zeiten sich in die Vergangenheit flüchtete und sich meist nur auf Bestellung der Gegenwart widmete, findet sich in den analogen Vorgängen unserer Zeit. Wir, die wir heute sehen, daß sich gerade die besten Künstler fern von der Darstellung der Zeitereignisse halten, die wir wissen, wie des Künstlers Psyche zunächst ringen muß mit dem großen Erlebnis, bis es seinen Niederschlag auf der Staffelei findet, verstehen Camphausen. Und deshalb ist sein 100. Geburtstag aktuell.

[1]) »Friedrich der Große mit Seydlitz und anderen Generalen«, »Friedrich der Große mit seinem Stabe«, »Der Große Kurfürst am Morgen der Schlacht bei Fehrbellin«.



STANGENSPITZEN FÜR VETERANENFAHNEN
GEZEICHNET VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON ANTON HUBER



STANGENSPITZEN FÜR VETERANENFAHNEN
GEZEICHNET VON AUGUSTIN PACHER, AUSGEFÜHRT VON ANTON HUBER





LEO SAMBERGER | DER HL. JOSEPH

Kohlezeichnung



LEO SAMBERGER, THOMAS A KEMPIS
Zeichnung von 1917

NEUE WERKE VON LEO SAMBERGER

(Abb. Sonderbeilage und S. 231 bis 244)

Unter der Hand von Meistern, in denen Künstlertum und Menschengröße gleich vollendet entwickelt sind und sich zu einem Charakter verbinden, erhebt sich das Bildnis zu den höchsten Stufen der Kunst. Einer dieser Bevorzugten ist Leo Samberger.

Aus den Seelentiefen des Darzustellenden heraus entwickelt Samberger seine Bildnisse, die deshalb das Wesen des Dargestellten so klar in die Erscheinung bringen und zusammenfassen, wie es nur immer die Mittel der Kunst gestatten. Berechnetes Posieren, wie es Lenbach nicht verschmähte, oder gar das förmliche »Stellen« des Modells kennt Sambergers wahrhaftige Kunst nicht, sondern der Künstler gestaltet die Haltung intuitiv dem Charakter angemessen. Nirgends eine Spur von akademischen Anwandlungen oder Anlehnungen an berühmte Vorgänger! Gerade deswegen wirkt hinter der Individualität dieses Staatsmannes, dieses Gelehrten, Fürsten oder Künstlers der Typus des Standes und Berufes, der Geist unserer Zeit, der denkende Beschauer fesselt und die Kunstwerke zu Kulturkunden stempelt.

Keine Liebe findet bei Samberger jene Auslegung des Begriffes des »Malerischen«, die in ihm eine stillebenmäßige Zurechtlegung bunter Farbeneffekte, die Pflege modischer Wendungen und prunkender Kostümmalerei sucht, auf Kosten des Natürlichen. Seine Farbe ergibt sich stets aus der jeweiligen Aufgabe und ist darum zurückhaltend und sachlich. Aber sie ist keineswegs nüchtern; im Gegenteil, seine Bildnisse besitzen eine höchst verfeinerte Farbigkeit, einen erstaunlichen Reichtum von Tönen, die nicht schreien, weil sie eine volle Harmonie bilden und einen innigen Bund mit dem Lichte eingehen. Von der Fülle malerischer Abstufungen der Licht- und Schattentöne Sambergerscher Bilder künden uns recht anschaulich die Kohlezeichnungen.

In der vorstehenden tiefinnerlichen kleinen Zeichnung des Thomas von Kempen und dem feierlichen Bilde des Nährvaters Jesu zeigt Samberger, was die christliche Kunst im Heiligenbild anstreben muß: Charaktergröße, fromme Wahrheit, sachlichen Ernst, vollendetes Können.

S. Staudhamer



Ölgemälde von 1914

LEO SAMBERGER
SENATOR WUPPESAHL



Ölgemälde von 1917

LEO SAMBERGER
KOMMERZIENRAT HERMANN BACH



LEO SAMBERGER
JOSEPH KREITMAIER

Ölgemälde von 1918



Ölgemälde von 1917

LEO SAMBERGER
PROFESSOR DR. SAENGER, HAMBURG



Ölgemälde von 1917

LEO SAMBERGER
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS



LEO SAMBERGER
DER SOHN DES KÜNSTLERS

Ölgemälde von 1918



LEO SAMBERGER:
BETHMANN HOLLWEG

Ölgemälde von 1918



Ölgemälde von 1916

LEO SAMBERGER
DR. GEORG HEIM



Ölgemälde von 1917

LEO SAMBERGER
SELBSTBILDNIS



Kohlezeichnung 1915

LEO SAMBERGER
SELBSTBILDNIS



Ölgemälde von 1917

LEO SAMBERGER
KONSUL P. BLEICHERT



LEO SAMBERGER
KÖNIG LUDWIG III. VON BAYERN

Kohlezeichnung von 1915



Kohlezeichnung von 1916

LEO SAMBERGER
PILGER



Kohlezeichnung von 1916

LEO SAMBERGER
ALTBÜRGERMEISTER



LEO SAMBERGER OBERBAYERISCHER BAUER (1916)

DER JUGENDLICHE CHRISTUS IN DER ALTCHRISTLICHEN VOLKSKUNST

Ludwig Heilmaier, Katechet, St. Peter, München

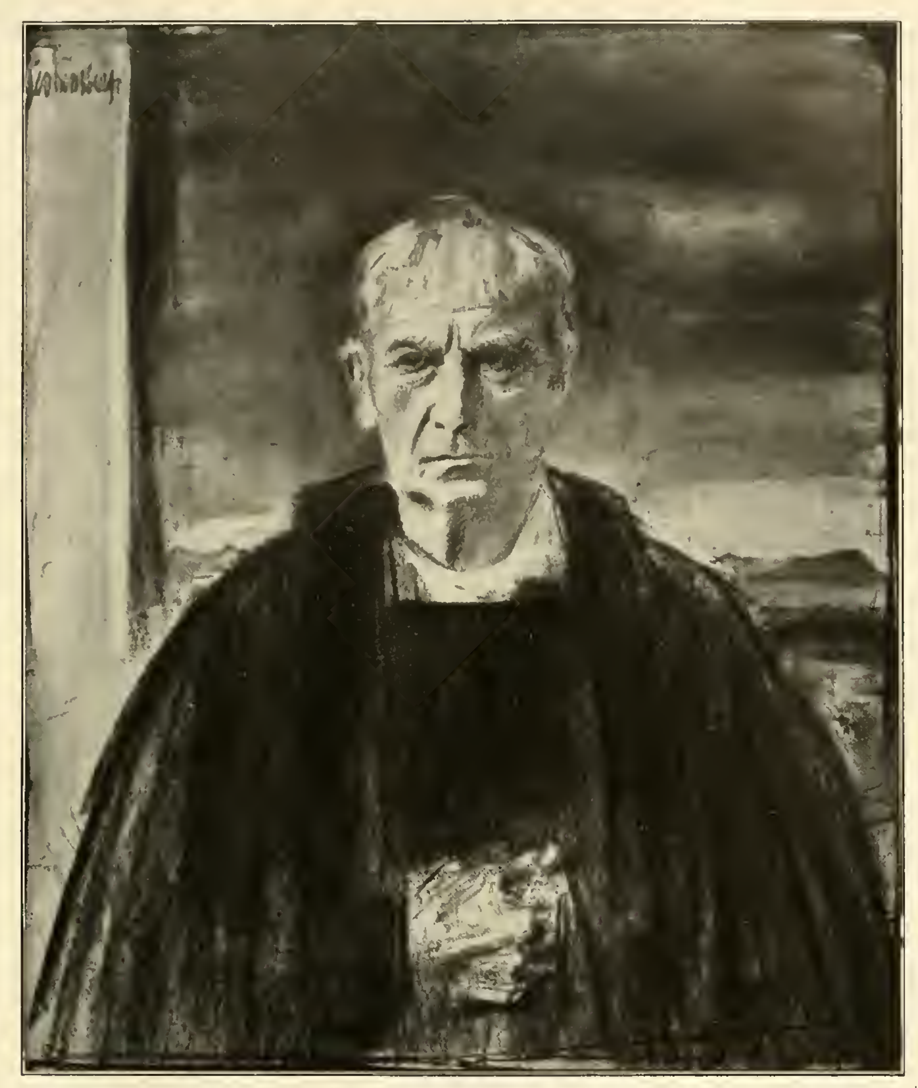
(Vgl. Abb. S. 244)

Die Auseinandersetzungen über das Christusbild der ersten Hauptperiode altchristlicher Kunst — von denen über den späteren bärtigen Christustyp ganz zu schweigen — haben noch lange zu keiner befriedigenden Klarheit geführt.

Die ältere Darstellungsweise Christi in der irdisch-menschlichen Form eines Jünglings bezw. eines unbebarteten jungen Mannes weist selbst wieder eine Entwicklung auf. Die ältesten Christusbilder zeigen den Herrn in mittelgroßer, bisweilen knabenhafter Gestalt mit kurzhaarigem Kopf, freiem Antlitz, dessen Ruhe, bedingt vor allem durch die regelmäßigen Formen von Auge, Nase und Mund, auffällt. »Legt man, schreibt N. Müller treffend, an diese Figur den Maßstab an, dessen sich die Kirchenschriftsteller bedienen, so erkennt man, daß sie sich gleichweit von Häßlichkeit und Schönheit entfernt hält, höchstens anmutig und hübsch bezeichnet werden darf«[1]). Dies gilt vor allem von den Fresken des 2. Jahrhunderts, so in der Lucinagruft, der Passionskrypta von Prätextat, in den Sakramentskapellen A2 und A3[2]). Im

[1]) Aufsatz »Christusbilder«, R. E. Hauck, Literatur, IV, 73.

[2]) K. M. Kaufmann, Handbuch der christl. Archäologie 375.



LEO SAMBERGER — OBERBAYERISCHER BAUER (1916)

3. Jahrhundert beginnt schon reich gelocktes Haar das Haupt Christi zu umgeben. Auf den Sarkophagen vollends begegnet uns vielfach ein Christus von klassischer Schönheit. Man möchte etwa beim Bassussarkophag der vatikanischen Grotten bei flüchtigem Schauen fast an den zwölfjährigen Jesusknaben denken, wenn wir nicht den glorreichen Herrn vor uns hätten, der seine Füße auf die Himmelsfigur stützt. Länger als in Rom erhält sich dieser jugendlich schöne unbärtige Typus zu Ravenna, auf Sarkophagen wie auch Mosaiken (Apsis von S. Vitale, S. Michele, auch S. Giovanni in Fonte). Die diesbezügliche Aufzählung von Kraus[1]) erfuhr ferner eine Bereicherung durch die Denkmäler des Ostens, das berühmte Berliner Christusrelief und viele andere[1]).

Diese Erscheinungsform als anmutiger Knabe oder Jüngling wurde mehrfach dahin erklärt, man wollte die göttliche Person verbergen, man scheute sich, wohl aus Gründen der Arkandisziplin, die heilige Gestalt des Erlösers naturwahr zu geben. Eine ebenso billige als einseitige Lösung! Es ist vielmehr hier, in der künstlerischen Wiedergabe des Bildes Christi, mit welchem sich die Phantasie am meisten beschäftigte, ein Stück des innersten Lebens der ältesten Christenheit zum Ausdruck gekommen[2]). Was wir vor uns haben, ist nicht die Idee einzelner Künstler,

[1]) R. E. II, S. 24.

[1]) Wulff, Bildwerke der Berliner Museen I, z. B. 26, 72, 919, 1106, 1615 usw.
[2]) W. Goetz, Ravenna, 1913, S. 80.



LEO SAMBERGER SIZILIANER
Kohlezeichnung von 1917

sondern unverfälschte Volkskunst, innerhalb deren Rahmen eben jede Zeit, jedes Volk sein Ideal, seinen Gott, seinen Christus zur Darstellung bringt. Zu einseitig an den literarischen Einfluß des Gnostizismus glaubend, meint Weis-Liebersdorf: »Der jugendliche Typus war volkstümlich beliebt, ohne aus der Volksanschauung selbst hervorgegangen zu sein [1]). Richtiger urteilt Strzygowski: »In der altchristlichen Zeit . . . herrschen Typen, welche nicht von einzelnen erfunden, seine Seele widerspiegeln, sondern illustrieren, was der breiten Masse der Gläubigen als Bild vorschwebt« [2]). Dieses Bild ist eben eine Idealschöpfung der Volkskunst, das zeigt schon der pastor bonus, der Gute Hirte, mit dem es sich zunächst völlig deckt: der Herr hat lediglich die Exomis, den Hirtenkittel mit der Kleidung der besseren Stände vertauscht, sonst zeigt er, auch als jugendlicher Wundertäter, die nämlichen regelmäßigen, nicht eigentlich schönen, doch anmutigen Züge wie der Gotthirte.

Das Vorliegen eigentlicher Volkskunst wird noch klarer ersichtlich aus dem sich Hinwegsetzen über die Meinungen der bedeutendsten lateinischen und griechischen Kirchenschriftsteller [1]). Einerseits beeinflußt von Isaias 52, 14 und 53, 2, andererseits im Kampfe gegen die Doketen dazu gedrängt,

[1]) Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg 1902, 72.

[2]) Christus in hellenistisch-orientalischer Auffassung (Art. der »Allg. Zeitung«).

[1]) R. E. von Hauck und Kraus; bei Münster, Sinnbilder II usw.



LEO SAMBERGER — FAUST

Ölgemälde von 1916

lehrten u. a. Justin der Märtyrer, Clemens v. Alex., Origenes gegen Celsus, Basilius, Isidor von Pelusium, Cyrill v. Alex., Tertullian, Cyprian, daß Christus unansehnlich von Gestalt, ja häßlich gewesen sei, ἄτιμος καὶ ἀειδής. Wenn Ps. 45, 3 zitiert wird, z. B. von Isidor v. Pelusium, wo der Messias der schönste aller Menschenkinder heißt, so bezieht man dies auf die inneren Vorzüge. Erst sehr spät traten ein Chrysostomus und Hieronymus der herkömmlichen Anschauung entgegen. Bei dem Mangel eines irgendwie verwertbaren Christusideals unter den Theologen waren die Maler und Steinmetzen völlig auf sich und die Volksauffassung angewiesen. Der klassische Formensinn, die hellenische Ästhetik, von welcher noch Jahrhunderte hindurch selbst der einfachste Kunsthandwerker, ja auch große Massen des Volkes bei dem täglichen Anblick der edelsten Erzeugnisse antiker Kunst, wenigstens einen Hauch verspürte, sträubte sich dagegen, den heißgeliebten, angebeteten, göttlichen Erlöser, Lehrer und Wundertäter unschön darzustellen.

Die Meinungsverschiedenheiten der ältesten Schriftsteller lassen erkennen, daß es kein Porträt oder porträtähnliches Bild Christi gab. Die Fäden der Tradition über die menschliche Erscheinung Christi müssen sehr bald nach dem apostolischen Zeitalter abgerissen sein. Selbst Augustin, der noch ein so großes Stück Vergangenheit überschauen konnte, gesteht bedauernd, »daß wir über sein Aussehen nicht das geringste wissen, es seien vielmehr unzählige mannigfaltige An-



LEO SAMBERGER SELBSTBILDNIS
Kohlezeichnung von 1910

sichten über das Antlitz des Herrn errichtet worden, während doch dasselbe nur eines war, wie es nur immer gewesen sein mag[1]). So hat denn der Hellenismus, unter dessen Einfluß auch Rom stand, in volkstümlicher Anschauungsweise mitsamt den ältesten Typen des christlichen Bilderkreises auch das erste Christusbild und zwar ein anmutendes Idealbild geschaffen.

Sehr bezeichnend ist die Argumentierung des heidnischen Philosophen Celsus im Kampfe gegen die Gottheit Christi: »Wenn der göttliche Geist in Christus gelebt hat, hätte er an Gestalt und Gesichtsbildung alle anderen Menschen übertreffen müssen ... Die Schönheit ist ein Charakter des Göttlichen: wenn aber Christus nicht schön war, dann kann man ihn nicht für Gott halten«[1]). So entmutigend auf die orthodoxen Künstler die Ansicht der kirchlichen Vertreter wirkte, Christus sei häßlich gewesen, ebenso plausibel mußte ihnen jener Vorwurf der heidnischen Spötter erscheinen. Besonders war dies der Fall im Orient, wo der Hellenismus edler und kräftiger weiterblühte. Man war ja auch sonst nicht wählerisch in der Herübernahme gewisser antiker heidnischer Attribute, wie des Nimbus usw.; warum sollte nicht, und zwar ohne jeglichen Schaden, in die altchristliche Volkskunst der Begriff

[1]) De Trinitate II; VIII, 4 Qua fuerit facie, non penitus ignoramus ... Ipsius dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat.

[1]) Origenes, Contra Celsum, l. IV, 169; l. VI, 327.



LEO SAMBERGER — TRAGISCHER KOPF
Kohlezeichnung von 1914

aufgenommen werden können, daß Anmut und Schönheit zum Wesen der Gottheit, des Göttlichen überhaupt gehören? Verlieh die altchristliche Kunst doch auch den Engeln als den der Gottheit nahestehenden Wesen das Merkmal schöner, heiterer, nie verwelkender Jugend: »Sie haben allein unter allen männlichen Figuren dauernd auch in der Kunst sich ihre Jugend gerettet«, ausgezeichnet durch stattlichen Wuchs, weißes Gewand und lockiges Haar[1]). Vergessen wir dabei nicht, daß in den Augen des gebildeten Hellenisten selbst beim Menschen schön und sittlich gut, Καλός κ'ἀγαθός verwandte Begriffe waren: die Häßlichkeit habe ihren ersten Ursprung in der Sünde. Dem griechisch-heidnischen Künstler erschien daher bei dem Streben, das Göttliche zu veranschaulichen, die denkbar edelste Menschengestalt als die allein würdige Form. So sagten sich auch die Heidenchristen, daß die eine wahre Gottheit als die Quelle alles Sittlichguten von einer Schönheit sein müsse, in welcher weder Leidenschaften, noch Schmerz, noch Alter ihre entstellenden Züge zurücklassen. Für den Christen war nun diese leibliche Erscheinung der Gottheit kein Produkt dichtender Phantasie, sondern ein weltgeschichtliches Faktum: »das Wort ist Fleisch geworden«.

Die Gottheit hatte wirklich die menschliche Natur angenommen. Es bedurfte gar keiner literarischen Beeinflussung der Masse des Volkes bezw. der aus ihm hervorgegangenen

[1]) Gg. Stuhlfanth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Herder 1897, 255.



LEO SAMBERGER — STILLEBEN

Ölgemälde von 1916

Künstler, bei dem Urteil, daß zur Vollkommenheit des göttlichen Erlösers notwendig die Eigenschaft der Anmut gehöre [1]).

Freuten sich die Christen auch über den Vorwurf des Atheismus, weil man bei ihnen keine Götterbilder fände, mochten sie mit Grauen die verlassenen Götterbilder betrachten, immer ungestümer mußte für die Heidenchristen, namentlich für die griechischen, der Wunsch geworden sein, statt der Symbole, an den Gräbern wenigstens, das Bild des menschgewordenen Gottessohnes zu sehen, — in einer Idealgestalt, so weit es die schwierigen Umstände der Katakombenkunst erlaubten.

Diese Volksanschauungen wirkten schon, wie oben bemerkt, mit im Bilde des ποιμὴν καλός des jugendlichschön gestalteten G o t t h i r t e n, der seine Schäflein in das Land des ewigen Frühlings führt, — vom schlichten Fresko an den dunklen Gräbern bis zum strahlenden Mosaik mit dem königlichen Hirten im Galla-Placidiadenkmal zu Ravenna, so auf allen alten Sarkophagen, wie es der Sarkophagkenner Le Blant ausspricht. Gerade bezüglich der plastischen Erzeugnisse, wo das Antlitz Christi antiken Schnitt, schöngeformte Augen, gerade Nase, lieblichen Gesichtsausdruck zeigt, erklärt W. Grimm: »Wenn die ältesten Denkmäler den Heiland ohne Bart in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so war das d e m G e i s t e d e r a l t c h r i s t l i c h e n K u n s t, der darin noch fortwirkte, gemäß« [1]).

[1]) H. Alt, Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft. Berlin 1845.

[1]) Alb. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. Sammlung von Bei-

Nochmals muß hervorgehoben werden, wie beim altchristlichen Künstler beim Gedanken an das Wesen Christi neben dem Motiv des Anmutigen das des Jugendlichen fast noch mehr vorwiegt: Christus als der göttliche Führer in ein Land des ewigen Lichtes und Lebens, wo es keinen Abend und kein Altern gibt. So gibt der Jude Philo die allgemein verbreitete Vorstellung wieder, die Gottheit altere nie, sei ewig jugendlich, nehme immer neue reiche Gaben in sich auf, in ihr sei nichts Altes, überhaupt nichts Vergangenes[1]). Gori, der gewiegteste Kenner der ältesten Diptychen, erklärte es als die Überzeugung der gelehrten Hagiologen, daß in der jugendlichen Erscheinungsform Christi auf jenen Skulpturen dessen menschliche und noch mehr dessen göttliche Natur Ausdruck finden sollte, gemäß Davids Wort: Du aber bist ewig derselbe und deine Jahre nehmen kein Ende[2]). In diesem Sinne schreibt Fr. X. Kraus: »Die Ewigkeit Gottes wird durch die nie alternde Jugend bei dem Gottessohn nicht minder ausgedrückt, wie beim Vater durch ein frisches rüstiges Greisenalter«[3]). In anderer Gestalt taucht derselbe Gedanke in der späteren christlichen Kunst wieder auf unter dem Bilde des »Alten der Tage« aus Daniel V, 9.

Der wertvolle apologetische Gehalt unseres Christustyps ist in diesem Zusammenhang nicht zu verkennen. Wie in der nachkonstantinischen Periode im Christustyp mehr die göttliche Herrschermacht des Weltheilandes sich ausprägte, so in der Verfolgungszeit die Ewigkeit des Herrn, der den Seinen nie mehr verwelkendes Leben, ewige Jugend schenkt.

Nun ist noch ein angeblich wesentlicher Faktor bezüglich der Entstehung des jugendlichen Christusbildnisses zu erwähnen; der Einfluß der Theophanien des häretischen Gnostizismus. Es liegt auf der Hand, daß das Christusideal der aus dem Hellenismus schöpfenden gnostischen Gedankenwelt der christlichen Volkskunst weit näher stand als die künstlerisch unbrauchbaren Meinungen der Kirchenväter. Unbestreitbar ist ferner, daß die gnostischen Apostelgeschichten vom 2. Jahrhundert ab Phantasie und Gemüt aller zum Christentum Neigenden gefangen nahmen[1]). Der Gedankengang in dem bereits erwähnten gelehrten Werke von I. E. Weis-Liebersdorf über diese Sache ist darum ein scheinbar zwingender. In den gnostischen Schilderungen erscheint nämlich Christus beständig in der Gestalt eines kleinen lieblichen Knaben: ὅμοιος μικρῷ παιδίῳ ὡραιοτάτῳ εὐειδεῖ (Andreasakten): oder er wird als der Jüngere ὁ νεώτερος οὗτος (Thomasakten), kurzweg als der schöne ὁ καλός, als schöner Jüngling mit lächelndem Antlitz bezeichnet. (Johannesakten). Was nun den Einfluß dieser Literatur auf eine gnostisch-christliche Kunst betrifft, so muß der Verfasser selbst gestehen, daß sich ein solcher wegen des Mangels an gnostischen Monumenten nicht verfolgen lasse. K. M. Kaufmann schreibt noch neuestens: »es sei für das älteste Christusbild, als den hellenistisch-römischen Typus im weitesten Sinne, keine Abhängigkeit von bildlichen, sondern höchstens eine solche von gnostischen literarischen Vorlagen anzunehmen«[2]). Doch auch letzteres ist abzulehnen. Es wäre ja denkbar, aber praktisch muß es überaus fraglich erscheinen, daß sich die altchristlichen Maler und Steinmetzen in ihrem meist handwerksmäßigen Betrieb von der Literatur, und zwar von nichtorthodoxer, leiten ließen. Volkskunst entspringt überhaupt nicht literarischen Erzeugnissen. Das entscheidende Moment ist jedoch, daß die Szenen der Katakombengemälde durchweg für die kanonischen Evangelien zeugen. Weis-Liebersdorf mußte sich von J. Wilpert, dessen Monumentalwerk er noch nicht kannte, mangelnde Kenntnis der römischen Gemälde vorwerfen lassen. Der unbärtige, schöne Christustypus der römischen Monumente erwies sich als älter als die gnostischen Apostelakten, aus welchen ihn W. Lieberdorf ableiten wollte, älter als das Auftreten der gnostischen Schulhäupter in Rom[3]). N. Müller, der ebenfalls davor warnte, »diese Christophanien ohne weiteres zum Vergleich heranzuziehen«, hat die denkbar beste Lösung des ganzen Problems also formuliert: »Von verschiedenen Veraussetzungen aus kamen die nicht volkstümliche Denkweise des Gno-

trägen für das deutsche Volk bei Frommel und Pfaff. Bd. VI. 2, S. 51, 2.

[1]) L. de sacrificiis. Sed a Deo nunquam senescente semperque juvene nova recentiaque bona copiose accipiendo discant credere, non esse quicquam vetus apud eum aut omnino, praeteritum.

[2]) Thes. vet dipt. III. 30. Quod vero Christus in prima juventae suae aetate sculptus exhibeatur, hanc formam ei tributam censent doctiores agioloci quod hac specie cum humanitate clarius eluceat ejus divinitas.

[3]) Fr. X. Kraus, R. E.; Geschichte der christlichen Kunst I, 180.

[1]) Bardenhewer, Geschichte der altchristlichen Literatur I, 482.

[2]) Handbuch, 376.

[3]) A. Baumstark, Oriens Christianus, III. Jahrg., Rom 1903, S. 543.

stizismus und die volkstümliche Denkweise der kirchlichen Kreise zu einem ähnlichen Resultat hinsichtlich der äußeren Erscheinung Jesu«[1]). Es muß aufs höchste befremden, daß sich J. Strzygowski in seinem Aufsatz »Christus in hellenistisch-orientalischer Auffassung« (1903) noch völlig auf Weis-Liebersdorf stützt, ja daß noch 1913 O. Wulff schreibt: »Der älteste jugendliche Idealtypus Christi scheint nach dem Vorbild antiker Lichtgötter auf dem Boden der Gnosis geprägt zu sein, jener im Zeitalter Hadrians entspringenden Religionsphilosophie, die christliche Gedanken in das System einer mystischen Weltentwicklungslehre verwoben hat«[2]).

Bei dem ersteren ist der Irrtum mehr zu erklären aus einer überschwänglichen Bevorzugung der orientalisch-christlichen Kunst, die wir mit J. Wilpert ablehnen; aus dem Bestreben, wie Strzygowski sich ausdrückt, »dem herrschenden System, die Dinge immer nur von der Peterskuppel aus anzusehen«, entgegenzutreten. Wir wissen nur zu gut, daß, wenn dieser hervorragende Forscher den hellenistischen jugendlichen Typ in einen kurzhaarigen alexandrinischen und in einen langhaarigen kleinasiatischen usw. gliedert, solche Unterscheidungen längst in römischen Katakombengemälden des 3. Jahrhunderts ebenso nachweisbar sind.

Betreffs des anderen Forschers merkt man aber mit Bedauern eine ganz andere Absicht.

Wer die Katakomben oft durchwandert und sich in den Geist des Urchristentums versenkt hat, wie der Schreiber dieser Zeilen, weiß, daß der älteste Christustypus, das anmutende Bild des unbärtigen, jugendlichen Erlösers, frei von antikem Götterglauben und häretischem Synkretismus, als das Werk echt christlicher Volkskunst aus dem Boden gesunden Christentums erwuchs, desselben Glaubens, in welchem wir heute noch Christus anbeten als unsern göttlichen Erlöser.

[1]) R. E. Hauck, S. 78.

[2]) Altchristliche Kunst, S. 8. Handbuch der Kunstwissenschaft von Dr. Fr. Burger.



VON EINEM CHRISTLICHEN SARKOPHAG IM LATERANMUSEUM ZU ROM
SÜNDENFALL (EVA). WUNDER IN KANA, HEILUNG DES BLINDEN, TOTENERWECKUNG. — *Text S. 236 ff.*





